



**Túlio Augusto S. Santos Intertextualidade Idiomática como Estruturação do
Discurso Composicional**



Túlio Augusto S. Santos Intertextualidade Idiomática como Estruturação do Discurso Composicional

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizado sob a orientação científica da Doutora Sara Carvalho Aires Pereira, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

A todos aqueles empenhados em fazer do mundo um lugar menos monótono:
viva!

O júri

Presidente:

Professora Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Professora auxiliar, Universidade de Aveiro

Professor Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro
Professor adjunto, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Professora Doutora Sara Carvalho Aires Pereira
Professora auxiliar, Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Ao contrário do que constantemente se vê, para mim, não seria possível estabelecer uma ordem prioritária de agradecimentos. Muitas pessoas e muitas circunstâncias contribuíram para que muitos dos meus objetivos fossem alcançados. Sou grato mesmo àquelas pessoas e situações que de qualquer forma impuseram alguma dificuldade a essa pequena conquista, pois cumpriram com sua função de contribuir para o meu crescimento pessoal ao apresentarem obstáculos transponíveis em níveis e momentos distintos. Não seria da natureza de um mago observar apenas os pontos positivos de um caminho de aprendizado. Obviamente, agradeço a meu pai Joaquim, pelos pensamentos, ideias e exemplos tão complexos e difíceis de serem extraídos ao longo de trinta e dois anos de minha existência, além de um amor tão grande que mal pôde ser expressado por palavras ou gestos desse mundo; a minha mãe Zane, pelo infinito amor, dedicação incondicional e zelo que sempre demonstrou em sua tão sábia e doce presença; ao amojito Emilia por trazer para minha vida tudo que faltava, fazendo-me lembrar constantemente das razões das minhas atitudes e não me deixar esquecer quem, de fato, sou; a meu querido professor e amigo Paulo Costa Lima pela confiança, dedicação e carinho, além de suas palavras de incentivo em “avançar nesse sentido” que apenas fizeram sentido após muitos anos de caminhada e obtenção de alguma maturidade para compreendê-las; a meus amigos da OCA, pelo companheirismo e amizade ao longo de tantos anos compartilhando objetivos, ensejos, projetos e prestações de contas; a minha querida orientadora Sara Carvalho, por ter me concedido a honra e privilégio de desfrutar da sorte de tê-la como orientadora e amiga, divagar em projetos e fazer sempre além do que é suposto, sem esquecer de prazeres simples do cotidiano e modo de vida português; a meu amigo Jaime Reis e sua família, que me acolheram amavelmente em suas vidas e sua casa, oferecendo condições para que eu pudesse seguir em frente e me sentir menos longe de casa; a meu amigo, irmão, pai e salvador de assuntos aleatórios, Uzeda, principalmente por me mostrar com seu bom humor inabalável como é possível ver a pior das situações com positividade; meus queridos irmãos Eugênio e Vanessa simplesmente por existirem e me apoiarem em qualquer escolha; a meu amigo astrólogo Vinícios, cujas conversas telepáticas fizeram toda diferença ao longo de tantos anos discutindo a cultura maia; a todos os que estiveram envolvidos, diretamente ou indiretamente, no cumprimento dessa etapa. Enfim, agradeço com sinceridade a Tupã, Odin, Ossaim, Jesus, Allah, Buda, Osíris, Goku, Jeová, Ganesha, ou todo e qualquer nome atribuído à(s) divindade(s) que possa(m) ter criado a vida da forma como ela é, maravilhosa em toda sua profundidade.

Palavras-chave

Intertextualidade; linguagem; discurso; composição; idiomatismo

Resumo

O foco dessa pesquisa encontra-se nos esforços voltados para a compreensão das formas de atuação do discurso musical como parte de uma linguagem compositiva, a fim de ampliar o entendimento da natureza narrativa e expressiva através do idiomatismo e da intertextualidade como ferramentas para a construção do discurso composicional. São observados, analogamente, fundamentos literários e filosóficos comuns aos processos comunicativos e seus efeitos ao longo da manifestação de uma personalidade essencialmente artística do compositor. Desta forma, o compositor orienta-se pela necessidade de se mostrarem conscientes os processos envolvidos na formação do sentimento de identidade, isto é, identidade composicional. O trabalho reflete o interesse e a crescente busca por novos recursos técnicos e expressivos nos campos da composição, interpretação e performance musical. As definições partem, de modelos teóricos originados, em parte, pelo pensamento Bakhtiniano, aplicados sobretudo à comunicação e expressão literária, tais quais as teorias da influência como maturidade, generosidade e ansiedade. Em resultado dessa interação é apresentado um portfólio de obras de distintas formações que exemplificam de forma detalhada os argumentos desenvolvidos na pesquisa.

Keywords

Intertextuality; language; discourse; composition; idiomaticism

Abstract

The focus of this research lies in efforts aimed at understanding the ways of acting of the musical discourse with part of a compositional language in order to expand the understanding of narrative and expressive nature through the idiomaticism and intertextuality as tools for building compositional speech. Are observed, similarly, literary and philosophical foundations common to the communicative processes and their effects throughout the manifestation of an essentially artistic personality of the composer. Thus, the composer is guided by the need to prove conscious processes involved in the formation of the sense of identity, that is, compositional identity. The work reflects the interest and the growing search for new technical and expressive resources in the fields of composition, interpretation and musical performance.

The definitions depart from theoretical models originated, in part, by Bakhtin thought, especially applied to communication and literary expression, as well as the theories of influence as maturity, generosity and anxiety. As result of this interaction is presented a portfolio of works of different instrumental groups that illustrate in detail the arguments developed in the research.

O progresso de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção de personalidade (Eliot. 1982, 39).

A razão para a compulsão pela renovação da criatividade parece ser a de que cada trabalho novo traz consigo um elemento de autodescoberta. Devo criar a fim de me conhecer, e uma vez que o autoconhecimento é uma busca sem fim, cada trabalho é apenas parte da resposta para a pergunta 'quem sou eu?' (Copland. 1952, 41).

ÍNDICE

Introdução ...	1
Capítulo I - Revisão bibliográfica: uma abordagem além do musical ...	4
1.1 Idiomatismo: Idioma e linguagem sonora ...	4
1.2 Idioma e interpretação ...	15
1.3 Intertextualidade – relações entre elementos idiomáticos ...	17
Capítulo II – Intertextualidade idiomática musical. ...	20
2.1 Intertextualidade idiomática temática e Intertextualidade idiomática estilística ...	20
2.2 Intertextualidade idiomática técnico-instrumental ...	29
Capítulo III – Intertextualidade idiomática nas obras do Portfolio ...	35
3.1 Maculelêafoxébaião, para guitarra e violoncelo ...	35
3.1.1 Tradução idiomática em <i>Maculelêafoxébaião</i> ...	38
3.2 <i>In</i> Pulso: piano percussivo ...	47
3.3 Versando Caymmi: concerto para “O Mar” ...	48
3.4 Suíte Capenga: capenga mas não cai ...	61
3.5 Lágrimas e Caracóis: um fado contemporâneo. ...	67
3.6 Chula: homenagem a Alumínio ...	69
3.7 Segredo das folhas: variações sobre temas de candomblé ...	72
Comentários conclusivos ...	76
Referências bibliográficas ...	79
Anexo I – Entrevista concedida por Lupa Santiago ...	82
Anexo II – Partituras ...	85

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1.1 Desnovo. Contornos melódicos. Compassos 110 a 113	23
Fig. 1.2 Desnovo. Contornos melódicos. Compassos 114	23
Fig. 2 Desnovo. Contornos melódicos. Compassos 5 a 7.....	24
Fig. 3 Desnovo. Contornos melódicos. Compassos 10 a 13	24
Fig. 4 Desnovo. Contornos melódicos. Compassos 56 a 60	24
Fig. 5 Dualismo II. Série dodecafônica	25
Fig. 6 Dualismo II. Sessão inicial. Compassos 1 a 6	25
Fig. 7 Dualismo II. Série original (P0), P7 e I3	26
Fig. 8 Dualismo II. Contraste horizontal. Compassos 1 a 6	27
Fig. 9 Dualismo II. Sobreposição de células rítmicas	27
Fig. 10 Dualismo II. Contraste horizontal e vertical. Compassos 27 a 32..	27
Fig. 11 Aguerre em Dualismo II	28
Fig. 12 Dualismo II. Compassos 44 a 47	28
Fig. 13 Dualismo II. Compassos 52 a 55	28
Fig. 14.1 Exemplo em New England Triptych	30
Fig. 14.2 Exemplo em New England Triptych (continuação)	30
Fig. 15.1 Exemplo em Bach Choral Variations	31
Fig. 15.2 Exemplo em Bach Choral Variations (continuação)	31
Fig. 16 Exemplo em A Sagração da Primavera	32
Fig. 17 Exemplo em A Sagração da Primavera	33
Fig. 18 Maculelê	36
Fig. 19 Maculelê (variação)	36
Fig. 20 Ijexá	37
Fig. 21 Afoxé	37
Fig. 22 Baião	38
Fig. 23 Ijexá. Estabilidade e instabilidade	39
Fig. 24 Maculelê. Ataques por compasso	39
Fig. 25 Afoxé. Ataques por compasso	39
Fig. 26 Ijexá. Ataques por compasso	40
Fig. 27 Baião. Ataques por compasso	40
Fig. 28 Maculelêafoxébaião. Compassos 1 a 11	40
Fig. 29 Maculelêafoxébaião. Compassos 5 a 8	41
Fig. 30 Ijexá em Maculelêafoxébaião	41
Fig. 31 Ijexá. Modificação por subtração	41
Fig. 32 Ramunha	42
Fig. 33 Semelhança maculelê e ramunha	42
Fig. 34 Baião inserido no ramunha	42
Fig. 35 Maculelê/ramunha	42
Fig. 36 Maculelêafoxébaião. Compassos 125 a 132.	43
Fig. 37 Maculelêafoxébaião. Instruções	44
Fig. 38 Maculelêafoxébaião. Indicação de técnica. Compassos 27 a 32.	44
Fig. 39 Maculelêafoxébaião. Sobreposição de ritmos.	45
Fig. 40 Maculelêafoxébaião. Resultante rítmica	45
Fig. 41 Maculelêafoxébaião. Simetrização..	46
Fig. 42 InPulso. Desenvolver da dança. Compassos 11 a 22	47
Fig. 43 O Mar, personificação da voz..	50
Fig. 44 Versando Caymmi. Contornos melódicos. Compassos 19 a 38	50
Fig. 45 Versando Caymmi. Contornos melódicos. Compassos 53 a 64	51

Fig. 46 Versando Caymmi. Contornos melódicos. Compassos 66 a 72	51
Fig. 47 Versando Caymmi. Contornos melódicos. Compassos 82 a 88	51
Fig. 48 Versando Caymmi. Contornos melódicos. Compassos 168 a 176	52
Fig. 49 Tema inicial de “O mar”. Ondas e harmonia..	52
Fig. 50 Tema inicial de “O mar”. Movimento de ondas	53
Fig. 51 Versando Caymmi. Movimento de ondas. Compassos 187 ao 191. ...	54
Fig. 52 Versando Caymmi. Referência intervalar. Compassos 39 a 52	55
Fig. 53 Versando Caymmi. Alusão à guitarra..	55
Fig. 54.1 Versando Caymmi. Samba. Compassos 177 a 186	57
Fig. 54.2 Versando Caymmi. Movimentos ondulares	58
Fig. 55 Versando Caymmi. Simetrização. Compassos 207 a 210	59
Fig. 56.1 Versando Caymmi. Cadenza. compassos 405 a 430	60
Fig. 56.2 Versando Caymmi, Cadenza compassos 431 a 466	60
Fig. 57 Samba Capenga. Métrica irregular. Compassos 35 a 38	62
Fig. 58 Tango Capenga. Desconstrução do tango. Compassos 25 a 31	62
Fig. 59 Vira Capenga. Simetrização rítmica. Compassos 32 a 36	63
Fig. 60 Vira Capenga. Simetrização rítmica. Compassos 48 a 57	63
Fig. 61 Vira Capenga. Simetrização rítmica. Compassos 92 a 95	64
Fig. 62 Vira Capenga. Construção melódica. Compassos 5 a 8	64
Fig. 63 Vira Capenga. Ligação entre sessões. Compassos 9 a 14.	65
Fig. 64 Vira Capenga. Técnicas estendidas. Compassos 64 a 66	65
Fig. 65 Vira Capenga. Técnicas estendidas. Compassos 128 a 137	66
Fig. 66 Vira Capenga. Instruções	66
Fig. 67 Lágrimas e Caracóis. Funções instrumentais. Compassos 70 a 76 ..	68
Fig. 68 Lágrimas e Caracóis. <i>Tremolo</i> (flauta). Compassos 39 e 40	68
Fig. 69 Lágrimas e Caracóis. <i>Tremolo</i> (flauta). Compassos 50 a 54	69
Fig. 70 Lágrimas e Caracóis. <i>Tremolo</i> (flauta). Compassos 70 a 72	69
Fig. 71 Lágrimas e Caracóis. <i>Tremolo</i> (guitarra). Compassos 80 a 91	69
Fig. 72.1 Chula. Trecho de Dona da Casa, Samba Chula de São Braz..	70
Fig. 72.2 Chula. Trecho de Dona da Casa, Samba Chula de São Braz..	70
Fig. 73 Chula. Técnicas estendidas. Compassos 32 a 38	71
Fig. 74 Chula. Instruções	71
Fig. 75 Chula. Efeito vocal..	71
Fig. 76 Segredo das Folhas. Cantiga para Ossaim (I)	72
Fig. 77 Segredo das Folhas. Cantiga para Ossaim (II)..	73
Fig. 78 Segredo das Folhas. Ramunha e variações	74
Fig. 79 Segredo das Folhas. Ramunha e variações (gã)	74
Fig. 80 Segredo das Folhas. Ramunha. Compassos 33 a 39	75

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste na investigação de processos relacionados à intertextualidade e tradução idiomática a serviço da estruturação do discurso e linguagem composicional. Para tal, no discurso musical são observados, analogamente, fundamentos literários e filosóficos comuns aos processos comunicativos e seus efeitos ao longo da manifestação de uma personalidade essencialmente artística do compositor. Àquele que se coloca no lugar de receptor (ponto de vista da linguagem) ou apreciador (ponto de vista artístico) é dada certa liberdade de interpretação, ao mesmo tempo em que ao compositor, ao assumir postura comunicativa, são atribuídas responsabilidades de significação aos elementos constituintes da obra musical. O processo composicional pessoal e a linguagem musical, em si, ilustram que “o discurso, efetivamente, é não somente o lugar da manifestação da significação, mas ao mesmo tempo o seu meio de transmissão (Greimas. 1966, 152)”. Contextualmente, inserem-se no portfólio, no papel de matrizes, instrumentos associados ou não ao contexto sinfônico e/ou música de concerto, ao cederem recursos e elementos intrínsecos como ferramenta de estruturação dos processos composicionais e base da atitude compositiva, gêneros musicais, elementos temáticos passíveis de tradução idiomática, assim como o intercâmbio entre linguagens. Trata-se de uma investigação no campo da teoria e prática composicional com o fim de fortalecer as pesquisas relacionadas à resignificação, tradução e permutação dos textos idiomáticos, visando ampliar a abordagem desses temas, assim como contribuir para a construção e desenvolvimento do discurso composicional.

Faz-se presente o interesse em compreender as formas de atuação do discurso como parte de uma linguagem composicional, a fim de ampliar o entendimento da natureza narrativa e expressiva do ato compositivo através do idiomatismo e da intertextualidade. Dessa forma, “o discurso, considerado como manifestação da linguagem, é a única fonte de informações sobre as significações imanentes a essa linguagem (Greimas. 1966, 53)”.

É essencial, sob o ponto de vista do compositor, trazer para a consciência os processos envolvidos na formação do sentimento de

identidade, nesse contexto, como identidade composicional. “O sentimento de identidade coeso e harmônico resulta do reconhecimento e da elaboração das distintas identificações parciais que, desde os primórdios de seu desenvolvimento, foram se incorporando ao sujeito pela introjeção do código de valores dos pais e da sociedade” (Zimmerman. 2001, 201). No caminho de formação do compositor, os valores absorvidos ao longo da trajetória deste, atuam como uma espécie de agentes modeladores da personalidade artística, ao interagirem com os valores do indivíduo, sua visão da vida e aspectos extramusicais. A música, aqui, adquire a função de canalizar o resultado dessa interação.

É notável como o esforço atribuído à tentativa de serem atendidas as questões no âmbito da pesquisa em idiomatismo na área musical contribui para o diálogo investigativo entre a composição e a interpretação. Esse trabalho visa contribuir para um maior entendimento das relações intertextuais e idiomáticas dos processos envolvidos na composição musical enquanto discurso e linguagem; indica uma necessidade de se preencherem lacunas relacionadas à tradução de discursos e possibilidades de ressignificação; favorece a ampliação dos estudos das técnicas e possibilidades sonoras de maneira ampla e sistematizada, permitindo o reconhecimento e valorização de textos musicais a partir da identificação e isolamento dos mesmos no contexto da música de concerto; isto é, num alargamento de sua utilização em obras para formação solo, conjunto de câmara e contexto sinfônico.

Apesar da riqueza em recursos tímbricos e possibilidades técnicas avançadas que é própria da natureza de muitos instrumentos – como a harmônica, percussão popular e tradicional, diferentes tipos de violas e guitarras de contextos populares e folclóricos –, a abordagem desses instrumentos, assim como os âmbitos e linguagens aos quais costumam estar inseridos, embora tenha se mostrado mais presente a partir da segunda metade do século XX, pode ser ricamente ampliada e explorada no contexto da música de concerto, independente de estar associada à música popular e fazer referência aos sistemas tonal e modal, de forma que a visão também ampliada de idiomatismo atenda a muitas outras necessidades e escolhas. Muitos gêneros musicais aos quais uma infinidade de instrumentos tem sido

relacionada não prescindem de grandes conhecimentos teóricos e de escrita musical. Essa pesquisa aponta também alternativas para o enriquecimento do diálogo sobre a inserção e intercâmbio de instrumentos e práticas musicais. Logo, os estudos sobre idiomatismo e intertextualidade em música nos mostram não apenas um estreitamento das relações entre diferentes formas de arte e expressão, mas também um crescimento da atitude investigativa sobre as relações entre os campos artísticos e musicais, e seus elementos formadores.

A partir de revisão bibliográfica, observação de obras e atitudes de contextos e formações instrumentais diversas, seguida de composição acompanhada de memorial descritivo, é apresentado como resultado um portfolio de obras de formações distintas, onde podem ser observados os procedimentos adotados em função do alargamento de potencialidades sonoras, configuração de discurso e construção de narrativa. O trabalho reflete o interesse permanente e a crescente busca por novos recursos técnicos e expressivos nos campos da composição – em foco –, interpretação e performance musical.

Capítulo I - Revisão bibliográfica: uma abordagem além do musical

1.1 Idiomatismo: Idioma e linguagem sonora

O significado de idioma pode ser entendido a partir de diferentes, porém complementares definições, segundo Ferreira (2005):

1-Linguagem de uma nação, região ou arte, considerada nos seus caracteres especiais.

2-Língua; dialeto.

3-Estilo de escrita, discurso ou expressão característica de algo ou alguém.

Do mesmo modo, entende-se por linguagem:

1-Expressão do pensamento pela palavra, pela escrita ou por meio de sinais.

2-O que as coisas significam.

3-Voz dos animais.

4-Estilo.

5-Conjugação dos verbos

Câmara Jr. (1954, 20) descreve língua como um “conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social, a fim de permitir o exercício da linguagem por parte do indivíduo”. Idioma – ou língua – pode ser também entendido como um forma de expressão única, um modo de interação (Huron, D., e J. Berec. 2009, 103). Essa interação dá-se por meio da comunicação, ou seja, através de um relacionamento com efeitos e intenções comunicativas da totalidade das atuações inter-relacionadas dotadas de função simbólica (Schurmann, 1990). O significado de idioma pode ser ainda compreendido a partir da abordagem do conceito de linguagem como conjunto de um ou vários idiomas ou mesmo atribuindo à linguagem a mesma significação que idioma. Linguagem é todo sistema de comunicação (linguagem musical, linguagem gestual); língua de uma comunidade ou nação (idioma português); maneira como uma pessoa, época ou grupo específico se expressa. Nota-se ainda que os termos “idioma”,

“língua” e “linguagem” são empregados, conceitualmente, frequentemente como sinônimos. Entretanto, exceto pelo uso de linguagem e idioma como sinônimos, o conceito de linguagem parece-nos, na maioria dos casos, como uma forma ampliada do significado, no sentido de englobar uma variedade de idiomas em sua constituição e/ou pela carência de termos a serem utilizados na definição desses idiomas. É possível exemplificar essa situação com algumas relações: linguagem verbal, língua (ou idioma) portuguesa; linguagem artística, linguagem musical; linguagem musical, gêneros musicais. Contudo, é importante notar que o significado de linguagem apresenta-se em sentido amplo e estrito, a exemplo de linguagem musical e linguagem composicional, respectivamente. Assim, ao fazer uso da linguagem musical, o compositor desenvolve a sua própria linguagem composicional. No caso deste trabalho, as obras aqui apresentadas tem seu discurso desenvolvido pela tradução e permutação idiomática de ideias, recursos e elementos inerentes a diferentes linguagens.

Para Ferreira (2005), aquilo que é “relativo ou peculiar a um idioma” é idiomático. Em música, o conceito de idioma – ou idiomático – tem sido amplamente associado aos recursos instrumentais e a como esses recursos influenciam e interferem na maneira como são organizados. Por sua vez, o termo idiomatismo refere-se às características que cada instrumento possui, suas potencialidades e possibilidades técnicas e timbrísticas (Scarduelli. 2007, 139), funções desempenhadas num contexto de música de câmara ou sinfônico, ou ainda em formações comuns à prática musical popular e folclórica, ou seja, a linguagem de um instrumento, a linguagem de um gênero ou estilo, e mesmo a linguagem musical de um compositor. A atenção aos aspectos relacionados ao idiomatismo instrumental começa a ser posta em evidência durante o período Barroco, onde compositores começaram a se sentir atraídos pela ideia de compor para um instrumento e meios determinados, ao contrário do que ocorria anteriormente, onde o que era escrito poderia ser tocado por quase toda e qualquer combinação de vozes e instrumentos (Grout e Palisca. 1988, 312). No mesmo período, na Itália, o violino começa a ser utilizado cada vez mais, em substituição às antigas violas, e os compositores começam a ter um estilo violinístico. Da mesma forma, os instrumentos de sopro sofreram modificações e aperfeiçoamentos

de modo a oferecer um maior aproveitamento de seus timbres e recursos particulares. Ainda no Barroco, continuou a ser desenvolvido um estilo específico de música para instrumentos de teclas, começam a aparecer indicações de dinâmicas e o ensino do canto avançou na medida que a arte era ensinada por virtuosos dessa prática. Além disso, a diferenciação entre os estilos vocal e instrumental passa ser bastante definida na atitude composicional da época. Assim, os compositores podiam utilizar, conscientemente, tanto os recursos do estilo vocal na escrita instrumental quanto o contrário. (Grout e Palisca, 1988, 312).

Enquanto linguagem sonora, a música é composta basicamente por sons; naturalmente, cada som tem suas características próprias – de acordo ao modo como é produzido e ao contexto onde se insere – e está sujeito à forma como é percebido e interpretado. Embora um caráter comunicativo – natureza linguística – possa ser atribuído à música, ou seja, haver um estabelecimento de relação entre emissor e receptor, movido por intenções comunicativas – expressão de ideias e sentimentos – esse caráter está sujeito aos efeitos da interpretação dos símbolos: significação. O símbolo, entretanto, com seu potencial de referência, só tem razão de ser quando se trata de atos comunicativos (Schurmann. 1990, 22). Em culturas indígenas não é exclusividade – ou quase exclusividade – da comunicação verbal o papel da comunicação social. Ao que tudo indica, ao contrário da cultura “civilizada”, desenvolveu-se na cultura indígena uma consciência muito maior dos atos de ouvir e de ver: “embora partam das mesmas concepções primárias de percepção auditiva e visual, passaram a englobar, respectivamente, os atos de entender e conhecer” (Schurmann. 1990, 29). Do mesmo modo em que na barbárie a música tinha seu papel principal na função de manutenção do sistema de sociedade gentílica, em diferentes momentos históricos, o Estado e/ou a igreja faziam uso da música, para além da comunicação entre classes, como ferramenta para o estabelecimento do domínio dessas classes (Schurmann. 1990, 34).

Portanto, a combinação de sons cuja música é composta e a forma como se relacionam socialmente possuem potenciais efeitos comunicativos, caracterizados por discursos e “textos” a serem interpretados. Respalado pelas teorias de Freud, Bion e Lacan, Zimerman (2001, 251-252) define

linguagem como veículo da comunicação, constituindo aspecto fundamental no relacionamento interpessoal. De acordo com Zimerman, Freud, em seu trabalho “O inconsciente” (1915), argumenta que o ego¹ atua sobre a criança de forma a estimulá-la como “representação coisa” e “representação palavra”, estando apenas na segunda categoria, sob a forma de “palavras simbolizadoras”, o acesso ao pré-consciente. Zimerman acentua que Lacan assinala aspectos importantes da linguagem, tais como os conceitos de metáfora e metonímia, significante e significado, e “palavra vazia” e “palavra cheia”. Tal qual no procedimento analítico, a análise e apreciação de música deve considerar a linguagem como simbolismo e linguagem como significação. Segundo Zimerman, há inúmeras formas de comunicação não-verbal, as quais exigem um nível de escuta especial, dentre elas a linguagem do corpo, linguagem *paraverbal* (referentes a mensagens que acompanham a obviedade da mensagem verbal, como alterações de timbre, intensidade, nuances, etc.), linguagem de gestos e atitudes, linguagem de conduta, entre outras. Todas essas linguagens são dotadas de potenciais comunicativos que podem se associar e ser interpretados sob os mais variados aspectos.

Segundo Grout e Palisca (1998), quase todos os compositores do Barroco, por exemplo, buscaram exprimir – para além da expressão, representação – uma infinidade de sentimentos e ideias com o máximo de veemência e vivacidade. Procuravam exprimir os *affectos* – ou estados de espírito – por meios da intensificação e efeitos musicais e contrastes, embora a representação dos *affectos* não estivesse ligada aos sentimentos e ideias – como intenção principal – de um compositor específico, e sim, de um contexto geral. Muitas figuras e denominações musicais surgiram a partir da tentativa de comunicar esses *affectos*. Teóricos alemães analisaram e designaram figuras musicais por analogia a figuras e liberdade próprias da retórica. Também por analogia à retórica, o processo de composição era concebido a partir de três passos: a descoberta de uma ideia musical – ou tema –, a planificação, e a elaboração do material. (Grout e Palisca. 1988,

¹ O conceito de *ego* aparece frequentemente na literatura psicanalítica de forma ambígua e sem muita uniformidade. Dentre as aplicações do termo, pode-se atribuir o significado de *ego* como instância psíquica a qual funções são atribuídas, e *ego* como representação da identidade, ou seja, da imagem ou ideia que o indivíduo tem de si mesmo. (Zimerman. 2001, 114). A utilização de *ego* aqui refere-se à função psíquica.

312).

Diante do potencial comunicativo no papel de representação de ideias e estados de espírito por meio da música, a analogia não apenas à linguagem verbal, mas também aos processos que atuam no desenvolvimento e maneira como o pensamento são organizados, nos leva a perceber o quanto o discurso é moldado pela interação e relação de “textos”, independente do – ou dos – idiomas e linguagens de origem. A partir da segunda metade da década de 1970, em decorrência do que Koch (2004) chama de “virada pragmática”, o conceito de texto sofre um alargamento em sua conceituação, sob influência de teorias de natureza enunciativa, a exemplo da Teoria da Atividade Verbal, a Teoria dos Atos de Fala e a Teoria da Enunciação (cf. Koch 2004). Com esse fato, “texto-em-funções” passa a ser o objeto de estudo numa abordagem mais ampla e complexa em relação ao conceito e importância do texto (Schmidt, 1978) cuja constituição é determinada por inúmeros fatores de caráter pragmático, dentre eles a intertextualidade (Koch et al. 2012, 11-12).

Numa abordagem inicial, pode-se dizer que os sons individuais são os elementos primários envolvidos nas maneiras de comunicação sonora, cuja articulação determina qualquer tipo de ato comunicativo – musical ou verbal. A nível sensorial, são obtidas quatro variáveis distintivas constituintes desses parâmetros sonoros: altura, intensidade, duração e timbre. Essas variáveis são empregadas de acordo com os atos comunicativos, sendo atribuídas a elas valores distintivos nesses parâmetros sonoros. Segundo Schurmann (1990, 40), em se tratando de idiomas próprios das culturas ocidentais, na linguagem verbal, o timbre representa o traço distintivo essencial (seguido da intensidade), atribuindo-se aos demais parâmetros fatores menos importantes, embora desempenhem outras funções na fala. Através do timbre a fonética estabelece a distinção entre os diversos tipos de fonemas. Entretanto, são justamente os parâmetros menos importantes na linguagem verbal – altura e duração – que se tornaram imprescindíveis à instituição da declamação musical aos atos de fala – e poesia –, de modo a atuar sobre a competência social. Com o objetivo de desenvolver e provocar alterações na competência social, foram qualificados como parâmetros especificamente musicais dos sons, a altura e a duração, e incorporados em toda música

ocidental. Essa linha de pensamento, contudo, parece apresentar-se muito mais ligada a uma linguagem musical com função de servir aos interesses de um grupo social ou estamento específico, linguagem esta compartilhada num âmbito restrito, regida por práticas e convenções comuns aos membros ou integrantes desse contexto.

Ao lançarmos o olhar sobre as práticas composicionais de um indivíduo, portanto, práticas cujos elementos constituintes estabelecem e ajudam a definir a linguagem própria de um compositor, observamos que o desenvolvimento dessa linguagem se manifesta a partir de três modelos teóricos de influência artística, segundo Strauss (1990): *influência como imaturidade*, *influência como generosidade* e *influência como ansiedade*. Embora a suscetibilidade à influência seja vista frequentemente como traço de imaturidade ou mesmo fraqueza de identidade, a consciência dessa influência, sobretudo pela maneira como é expressa, pode fazer toda diferença ao analisarmos o trabalho de um artista cuja maturidade já foi alcançada, deixando a teoria da influência como imaturidade sem muito a nos acrescentar. Artistas mais jovens tendem a apresentar em seus trabalhos elementos provenientes do estilo de professores, figuras mais velhas ou mesmo um colega mais experiente. Quando isso ocorre é frequentemente visto como um trabalho secundário, de menor valor. À medida que esses artistas alcançam um maior nível de maturidade e sua própria linguagem se desenvolve, tornam-se menos suscetíveis à influência, como parte do resultado da busca de sua própria voz. Nota-se, entretanto, que durante a maturidade, muitos compositores – e artistas em geral – fazem referência a obras anteriores, como alusão consciente ou homenagem direta (Strauss, 1990, 9).

Em obras como *Rapsódia sobre um tema de Paganini*, de Sergei Rachmaninoff, e *Variações sobre um tema de Haydn*, de Johannes Brahms, é preservada a identidade e linguagem do compositor – cuja obra serve como matriz – assim como a identidade e linguagem do compositor que lança mão dos aspectos da obra em virtude da composição de um novo trabalho. Observa-se que não apenas está presente a consciência de um trabalho anterior, como há a intenção de ilustrar essa influência – e existência da obra anterior, intertexto –, que nos exemplos acima, dá-se através do

desenvolvimento de elementos estruturais. A maturidade, a qual se refere Strauss, manifesta-se com considerável personalidade, a ponto de tornar-se a versão para orquestra da obra *Variações sobre um tema de Haydn*, de Brahms, op. 56a ², conhecida como "a primeira série de variações independentes para orquestra na história da música." Tal acontecimento ajuda-nos a compreender a ideia de que uma obra pode sofrer influência de outra obra, de forma consciente, e ainda assim ter sua originalidade reconhecida e atestada, contribuindo tanto para o desenvolvimento de um discurso e linguagem composicional (Brahms) quanto para as questões idiomáticas de um contexto musical (prática composicional romantismo e pós-romantismo). Em *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Strauss cita a *Sinfonia em Eb*, de Stravinsky, para ilustrar aspectos da influência cujo compositor esteve submetido. A obra foi composta enquanto Stravinsky estudava com Rimsky-Korsakov, tendo sido dedicada ao então professor, e mostra sinais claros da influência de Korsakov, embora essa influência não seja colocada em questão como ponto de grande relevância. Segundo Strauss, é possível perceber também a influência de Glazunov. Na ocasião da composição da obra, Stravinsky manifestou por Glazunov admiração de igual nível em relação a Korsakov. Há ainda características "emprestadas" da linguagem orquestral de Richard Strauss. Como pontua Joseph Strauss, "não há nada de errado nisso. Uma completa apreciação de um artista deve levar em conta os anos de formação e os modelos de consciência"³ (1990, 9). Finalmente, embora esses traços de influência possam ser discriminados, a obra manifesta-se madura e original devido à ausência de obviedade de antecedentes.

A influência como generosidade baseia-se no ponto de vista mais abrangente e sutil de T. S. Eliot, de que influências atuam sobre o artista como fatores de enriquecimento, tanto nos anos de formação como período de maturidade artística. Quanto mais assimilada a tradição, melhor o artista, uma vez que a suscetibilidade à influência seria um sinal de valor, e não de incapacidade. Segundo essa abordagem, mesmo nos trabalhos reconhecidos

² Estão disponíveis duas versões: uma versão para dois pianos, que Brahms escreveu primeiro, e uma versão para orquestra, chamada op. 56a.

³ No original: *There is nothing wrong with this view in itself. A full appreciation of an artist must take into account the formative years and the conscious models* (Strauss. 1990, 9).

como mais individuais, bons artistas irão demonstrar consciência do passado. Segundo Eliot, “a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente é uma consciência do passado, de forma a estender o que a consciência do passado, por si só, não pode mostrar”⁴ (1982, 38). Desta forma, Eliot caracteriza a relação entre poetas e seus predecessores como generosidade mútua. Poetas do passado generosamente cedem seu trabalho como parte de uma tradição compartilhada. Poetas posteriores a estes incorporam a tradição em seu próprio trabalho (Strauss. 1990, 11). Da mesma forma, nas palavras de Eliot (1982, 39) “(...) O que acontece é uma contínua entrega de si mesmo, como o que se é no momento, a algo mais valioso. O progresso de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção de personalidade.”

O terceiro modelo teórico, chamado por Strauss de *influência como ansiedade*, fundamenta-se nos trabalhos do crítico literário Harold Bloom⁵. Esse modelo teórico é mais recente que os dois anteriores e nos permite interpretar de forma mais satisfatória os trabalhos no âmbito composicional a partir do século XX. De acordo com essa teoria, o artista vê-se constantemente envolvido por um sentimento de ter chegado atrasado⁶, como se tudo já tivesse sido feito, ao mesmo tempo em que anseia pela descoberta e expressão de algo novo. Para Bloom, a influência define cada trabalho. A relação entre o artista e seus predecessores não deve ser uma relação de generosidade ou benefício mútuo, e sim uma constante luta em busca do seu próprio espaço criativo; um esforço constante a serviço da ressignificação de modelos e elementos “velhos”; uma confrontação a partir da conscientização de valores e métodos preestabelecidos, apresentando assim uma nova contextualização, movida pela ansiedade de se criar algo novo. A teoria de Bloom é, segundo Strauss, indispensável para compreender a motivação que levou compositores do século XX a uma

⁴ The difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way an to extend which the past's awareness of itself cannot show

⁵ A teoria de Bloom é apresentada na tetralogia: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1973), *A Map of Misreading* (Oxford: Oxford University Press, 1975), *Kaballah and Criticism* (New York: Continuum Publishing Company, 1983), and *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens* (New Haven: Yale University Press, 1976). Bloom é a principal figura desse tema, embora não seja o único representante e criador da mesma.

⁶ Strauss utiliza o termo *belatedness* para definir esse sentimento (1990, 2).

jornada de autoconhecimento e resistência à pressão do passado, onde nosso entendimento é enriquecido pela apreciação desses trabalhos, tendo em mente a habilidade posta em prática ao entrar-se em conflito com o passado e seus elementos históricos – ao invés de simplesmente aceitá-lo ou ceder a ele. Strauss menciona ainda o fato de que, embora muitos compositores tenham atuado como teóricos, surge a partir do século XX, um grande número de compositores comprometidos com uma análise intensa do próprio trabalho, numa demonstração simultânea de autoconhecimento – ou busca pelo mesmo – e ansiedade.

Embora as visões de Bloom e Eliot sobre a influência não sejam exatamente as mesmas, tampouco repletas de concordâncias acerca da forma como a presença do passado exerce poder de motivação e trato em relação à atitude composicional, ambas convergem num conceito crucial: intertextualidade, isto é, a forma como apresenta-se o intertexto. Com base nessas ideias, Strauss desenvolve uma espécie de catálogo que chama de *mecanismos de defesa*, um mapeamento de estratégias para se refazer o passado, onde um trabalho novo ao mesmo tempo resiste ao passado e o refaz: *motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização*. Embora essa sumarização não seja exatamente o foco dessa pesquisa, há um ponto de extrema importância a ser evidenciado: independente da intenção de ressignificar o passado com novas técnicas (ou utilizar abordagens novas sobre técnicas antigas), além de se estabelecerem bases para a caracterização de um idioma composicional em um espaço de tempo e contexto musical específicos (música erudita do século XX), a negação ou aceitação do passado são fundamentadas na conscientização da atitude intertextual.

Para Scarduelli, no que se refere à música instrumental, o conceito de língua abarca o conjunto de singularidades que compõem o vocabulário de um determinado instrumento, singularidades estas que vão desde as características que envolvem possibilidades musicais, a exemplo de timbre, e articulação, até efeitos de ordem musical (Scarduelli. 2007, 139). Scarduelli diz ainda que idiomatismo em música refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos

que caracterizam a sua execução. Tem-se identificado o idiomatismo instrumental como elemento de impacto em culturas, gêneros musicais, formações instrumentais, arranjos, processo de construção de performance. Uma fragmento, passagem musical ou mesmo uma obra podem ser classificados quanto ao nível de idiomatismo empregado em sua estruturação de acordo com as escolhas técnicas, instrumentais e contextuais, ou seja, à maneira como foram exploradas as potencialidades do instrumento ou grupo instrumental; assim como um gênero musical pode ser classificado como mais idiomático a partir do uso de certo instrumentos, técnicas e recursos utilizados. Para além da classificação e identificação de recursos idiomáticos em um discurso musical, esses recursos idiomáticos e textos musicais podem servir como parâmetro para a composição (Scarduelli. 2007, 139). Torna-se, assim, necessário conhecer o instrumento para o qual a obra será composta. Tal conhecimento pode dar-se de inúmeras maneiras, como o estudo técnico do instrumento (complementarmente apoiado no estudo teórico, repertório, contexto histórico, etc.), estudo baseado em manuais de orquestração, atividade cooperativa entre compositores e intérpretes, dentre outras. A colaboração entre compositores e intérpretes pode, inclusive, conter interferências técnico instrumentais do intérprete em decisões de ordem composicional como definição de frases e melodias, resultando, a partir da sugestão, em mudanças de notas, andamentos, articulações, etc. (Araújo. 2006, 21).

A partir da definição de Scarduelli (2007), os recursos idiomáticos implícitos constituem, então, a escolha de centros, tonalidades e modos, além de estruturação melódica e harmônica, e tessitura que permitam o uso de técnicas e parâmetros do instrumento em questão, tais como *bending*⁷, comuns na harmônica e guitarra elétrica (equivalente a um *glissando* executado em um trombone ou violino, por exemplo). No caso de instrumentos de sopro, os recursos implícitos também atendem à necessidade de se fazer uso da respiração para emissão de som e por demanda fisiológica, de forma que seja possível a execução da obra. Por sua

⁷ "Técnica utilizada para 'dobrar' a palheta (harmônica) ou esticar a corda (guitarra) para alcançar a nota desejada, obtendo uma sonoridade característica da técnica. Tal procedimento justifica-se pela necessidade ou vontade (...) ajustar a nota ao contorno e entonação da frase (...)" (LICHT, Michael S. 1980, 218)

vez, os recursos idiomáticos explícitos são aqueles que exploram e procuram valorizar as características e efeitos peculiares do instrumento, tais como aplicar *bends* para obter notas específicas numa harmônica diatônica (em detrimento do uso de chave na harmônica cromática), valorizar a utilização de *glissandi* num trombone, alcançar as notas desejadas por meio de *bends* e *alavancadas* ao invés de tocá-las diretamente (guitarra elétrica), entre outros. A esses recursos idiomáticos (explícitos) é, mais frequentemente, atribuída a denominação escrita idiomática. É possível ilustrar, na escrita para clarinete, por exemplo, que a escrita de *glissando* descendente incluindo o registro grave não constitui o emprego satisfatório de um efeito idiomático do instrumento, sendo praticamente impossível executá-lo com precisão, ao contrário do mesmo efeito realizado de forma ascendente, onde seria possível ser executado com sucesso, condicionado ao domínio do clarinetista sobre essa técnica (Araújo. 2006, 42-43). No entanto, a utilização de permutação e tradução entre elementos de diferentes idiomas pode definir um estilo específico e particular de escrita idiomática, tanto em âmbito amplo (linguagem de gêneros e correntes musicais), quanto estrito (linguagem composicional de um compositor).

Ao se buscar a utilização de recursos idiomáticos para além da identificação, de modo que essa atitude favoreça a tradução, permutação e intercâmbio idiomático sob a perspectiva da idiomática expressiva, o olhar é voltado sob uma nova perspectiva, perspectiva esta ligada às formas de manipular e conduzir a expressividade de textos musicais. Scarduelli cita a fala de Almeida Prado como exemplo dessa manipulação:

Meu mestre, para que eu pudesse compor minha obra para violão, foi Villa-Lobos, porque não me é natural escrever nada para esse instrumento. Eu 'penso piano' até mesmo quando componho para orquestra, exatamente como Chopin. Não que a minha orquestração seja pianística, não é isso. Da mesma maneira que Beethoven 'pensa orquestra' quando escreve para piano – mas é piano da mais alta qualidade — eu 'penso piano' em tudo, e depois adapto para orquestra. (ALMEIDA PRADO, apud SCARDUELLI, 2007, 220)

Desta forma, a abordagem sobre o idiomatismo foca nas relações entre as linguagens e idiomas, ou seja, através da intertextualidade idiomática.

1.2 Idioma e interpretação

A interpretação pode ser atribuída tanto àquele que se coloca no papel de receptor quanto àquele que traduz uma ideia de um âmbito para outro – expressando em algum gênero de linguagem –, como o ato de exprimir um sentimento ou ideia (plano imaginativo) por meio de palavras (linguagem escrita), sons (linguagem sonora), gesto (linguagem gestual), ou qualquer manifestação artística. Interpretação é uma forma de explicar o significado de um desejo (Zimmerman. 2001, 220). A simples atitude de inserção de um instrumento ou contexto instrumental pode remeter a um idioma musical, bem como a utilização de um conjunto de notas ou escalas típicas de um gênero musical. Entretanto, a interpretação – no sentido de decodificação de uma mensagem – de textos musicais dá-se pelo confronto entre algo que é comum ao emissor e ao receptor, e o que é relativo e particular a cada um.

Segundo Copland (1952), a criação e a interpretação estão indissoluvelmente ligadas. Ambas – a criação e a interpretação – demandam uma mente imaginativa. A interpretação pode ser entendida como a tradução de um discurso, que por sua vez é constituído por textos. Esse pensamento está relacionado com a ideia de Schurmann (1990, 43-44) de que a inter-relação dos sons atua em nível de linguagem à medida em que aos sons individuais são atribuídos valores, desde que entrem em confronto uns com os outros. Embora pela teoria tradicional seja dada aos sons o caráter de elementos primários da estrutura principal, os sons individuais, sem contextualização, não têm qualquer valor musical. Os elementos primários apenas adquirem valor na medida em que são confrontados e entre eles se estabeleçam associações definíveis a nível musical. Como resultado dessas associações, Schurmann define estruturas sonoras dotadas de valor musical, chamadas de entidades musicais, de onde parte a construção do processo de estruturação do texto musical. Em seguimento a essa linha de pensamento, Fávero e Koch (2002, 21) definem texto, numa abordagem ampla, como todo e qualquer tipo de comunicação submetido a um sistema de signos; qualquer manifestação de capacidade textual do ser humano (pode se referir à linguagem escrita, musical e artística em geral, gestual,

etc.). Acerca da linguagem verbal, a atividade comunicativa de um locutor manifesta-se como discurso numa específica situação de comunicação, englobando não somente o conjunto de enunciados produzidos diretamente por esse locutor em determinada enunciação. O discurso é manifestado, linguisticamente, por meio de textos – em sentido estrito – que consistem em qualquer passagem falada ou escrita, capaz de formar uma unidade comunicativa que independe de sua extensão. Trata-se, portanto, de uma unidade semântico-pragmática, de um contínuo comunicativo textual que se caracteriza, dentre outros fatores, pela coerência e pela coesão. Nas palavras de Marcuschi (1983, 22):

(...) o texto deve ser visto como uma sequência de atos de linguagem e não uma sequência de frases de algum modo coesas. Com isto, entram, na análise geral do texto, tanto as condições gerais dos indivíduos como os contextos institucionais de produção e recepção, uma vez que estes são responsáveis pelos processos de formação de sentidos comprometidos com processos sociais e configurações ideológicas.

De volta à problemática apresentada por Strauss, tradicionalmente, a análise musical tem se empenhado em mostrar que todos os componentes de uma dada obra musical estão integrados uns aos outros a serviço de uma única ideia geradora. No entanto, mesmo que o discurso composicional possa acontecer a partir da coerência de textos e ideias musicais, é preciso levar em conta o contexto de uma obra em questão. A simples abordagem dos processos e elementos – de forma sistemática, sucessiva e coerente – não assegura uma interpretação favorável ao entendimento, uma vez que aos *textos musicais*, numa analogia aos *atos de fala* (provenientes dos atos de linguagem), é necessário muito mais do que sequência coerente desprovida de comprometimento contextual. A teoria da influência como ansiedade traz-nos, entretanto, perspectivas para a ideia amplamente cultivada, conscientemente ou não, que é o dogma da coerência orgânica. A preocupação em relação à coerência, contudo, surge da necessidade de se moldar o discurso, torná-lo compreensível e, assim, permitir a comunicação. Essa ideia converge ao pensamento de Bruno Kiefer, de que o estudo das formas musicais constitui grande importância para o entendimento, de modo

a aguçar a percepção do que há de essencial (Kiefer. 1990, 8).

1.3 Intertextualidade – relações entre elementos idiomáticos

De acordo com a visão de Abdo (2000) sobre o relativismo desconstrucionista, a noção de obra passa de algo que está completo em si mesmo, autossuficiente e estático, para aquilo que é constituído pela transformação, absorção e ressignificação ocorrida em um espaço multidimensional de vários “textos”, isto é, através da intertextualidade. Para Koch (2012), em função desse fato, de que tudo é constituído pela transformação, absorção e ressignificação, podemos concluir que o outro está sempre presente em tudo o que dizemos e ouvimos, ou seja, no discurso emitido e recebido, postulado como uma intertextualidade ampla, constitutiva de todo e qualquer discurso. Nesse sentido, afirma Bakhtin (1997,26) que “todos os componentes de uma obra nos são dados através da reação que eles suscitam no autor”. Um texto, portanto, em sua heterogeneidade, expressa uma relação do seu interior com seu exterior. Assim, a intertextualidade *stricto sensu* é atestada pela presença de um intertexto, ou seja, outro texto anteriormente produzido. Desta forma, para que haja intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos sobre os quais alguma relação pode ser estabelecida. Objetivando a compreensão do conceito de intertextualidade, em sentido amplo, e em seguida em sentido estrito, são apresentados alguns modelos teóricos que nos ajudam a entender os processos envolvidos e, assim, relacionar os processos que envolvem os elementos formadores do discurso à prática composicional.

A partir da noção de obra, tendo em vista as relações de transformação, absorção e ressignificação, e contextualizando uma obra – ou conjunto de obras – num momento ou estágio da trajetória de um compositor, é possível situar essa mesma obra como um discurso composicional dentro de um idioma composicional individual e específico.

De acordo com Marcuschi (2005, 24)

embora haja muita discussão a esse respeito, pode-se dizer que texto é uma entidade concreta realizada materialmente e corporificada em algum gênero textual. Discurso é aquilo que um

texto produz ao se manifestar em alguma instância discursiva. Assim, o discurso se realiza nos textos.
Para Fávero e Koch (2002, 25)

texto, em sentido lato, designa toda e qualquer manifestação de capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura, etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizada através de um sistema de signos. Em se tratando da linguagem verbal temos o discurso, atividade comunicativa de um falante, numa situação de comunicação dada, englobando o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor (...) e o evento de sua enunciação. O discurso é manifestado, linguisticamente, por meio de textos (em sentido estrito).

Ao se pensar em intertextualidade como a relação entre dois ou mais textos – participação ativa de intertexto(s) – pode-se inferir que a interação entre textos gera discursos. Sendo assim, uma ideia é expressa através de um discurso pertencente a uma linguagem, no nosso caso, linguagem composicional. Nesse sentido, Kristeva afirma:

todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a transformação e absorção de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (...)

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se assim, em torno do significado poético, um espaço cultural múltiplo cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (2005, 68, 185).

Desta forma, Koch et al. (2012, 14) afirmam que o discurso só poderia se formar a partir do envio dos principais termos de concordância ou argumentos sobre os quais ele destrói, sendo assim, o processo discursivo é desprovido de início: o discurso se estabelece sempre sobre um discurso anterior. Do mesmo modo, na visão de Bakthin, cuja teoria Kristeva se baseia, em qualquer enunciado examinado com profundidade, sendo consideradas as condições de comunicação verbal, estão contidas as palavras do outro, ocultas ou semiocultas, em diferentes graus de transformação. Afirma Bakthin (1997, 318):

(...) Dir-se-ia que um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua

e quase inaudível da alternância dos sujeitos falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor.

Sobre o pensamento Bakhtiniano, Elichiorigoity (2008, 181) observa:

(...) para entender Bakhtin, é preciso ver a identidade de uma coisa não como algo solitariamente isolado de todas as outras categorias, mas como uma variável contrastante de todas as outras que poderiam, sob condições diferentes, preencher a mesma posição na existência. Para entender essa simultaneidade difundida por toda a parte, Bakhtin busca uma explicação no conhecimento da existência. Na própria energia da existência encontram-se duas forças opostas básicas que também a produzem, numa atividade incessante:

- as forças centrífugas – que se empenham em manter as coisas variadas e apartadas umas das outras; que compelem ao movimento, ao devir e à história; e desejam a mudança, a vida nova;
- as forças centrípetas – que se empenham em manter as coisas juntas e unificadas; resistem ao devir, abominam a história. Bakhtin dedicou-se, ao longo de sua vida, à compreensão e especificação dos vários modos particulares com que o grande diálogo entre tais forças se manifesta em outras espécies de diálogos: nas relações sociais, entre indivíduos, classes econômicas e culturas inteiras.

O ato criativo está sujeito à intertextualidade, mesmo inconscientemente. Como afirma Jung, “o inconsciente contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de categorias herdadas ou arquétipos” (1978, 127). No mesmo sentido, os processos metafórico e metonímico, nós os encontramos em funcionamento em todas as chamadas formações do inconsciente e são eles os responsáveis por uma das mais importantes características da linguagem: o seu duplo sentido; isto é, o fato de ela dizer outra coisa diferente daquilo que diz à letra. Do ponto de vista da linguística, esse efeito de alteração do sentido é obtido, na metáfora, pela substituição de significantes que apresentam entre si uma relação de similaridade, e, na metonímia, pela substituição de significantes que mantêm relações de contiguidade (Roza. 2009, 188).

O que chamamos aqui de intertextualidade idiomática abrange uma série de conceitos procedentes de teorias filosóficas e literárias, apresentados em diversos casos com definições distintas. No campo literário, Koch, Bentes e Cavalcante mostram inúmeros tipos e subtipos de

intertextualidade em sentido estrito e amplo, que nos fornecerão bases para o desenvolvimento dos argumentos na linguagem musical.

Capítulo II - Intertextualidade idiomática musical

A partir de definições adotadas em âmbito literário, o olhar volta-se para o enfoque musical, do qual extraímos subdivisões da intertextualidade idiomática – intertextualidade idiomática musical –, que chamaremos de *intertextualidade idiomática técnico-instrumental*, *intertextualidade idiomática estilística* e *Intertextualidade idiomática temática*. A utilização do termo intertextualidade idiomática no âmbito dessa pesquisa, e não apenas intertextualidade, é justificada pela importância atribuída à intenção de se traduzirem textos de uma linguagem e obterem-se textos musicais, ao invés de apenas fazer uso da influência na construção de um discurso descritivo. A ressignificação da matriz (intertexto) ressalta o aspecto idiomático. Por essa razão, o termo *idiomático* engloba, além do sentido técnico-instrumental, forma mais frequentemente utilizada em música, outras atitudes aplicadas ao tratamento de textos musicais que tem por objetivo explorar os aspectos de tradução, ressignificação e permutação.

2.1 Intertextualidade idiomática temática e Intertextualidade idiomática estilística

Em seguimento ao que foi exposto acerca dos processos de intertextualidade em música, considerando o movimento transitório de uma mensagem ou tema entre idiomas, é possível ilustrar uma série de aspectos na obra *Desnovo*⁸, de Fernando Cerqueira⁹, composta a partir dos “seis passos” de uma análise, onde são abordados de forma profunda os recursos

⁸ Cf. Manuel Bandeira. Poesia Completa e Prosa. 4 edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. p 168.

⁹ Fernando Cerqueira nasceu em Ilhéus, Bahia, Brasil, em 08 de setembro de 1941. Cursou filosofia e música em Salvador, Bahia, onde formou-se em Composição no ano de 1969, orientado por Ernst Widmer. Foi membro do Grupo de Compositores da Bahia (1966). O Grupo de Compositores da Bahia influenciou seu estilo de compor e foi um dos mais representativos grupos de música erudita no Brasil desde a década de 60. O grupo tem seu lugar de destaque tanto na produção de música erudita contemporânea quanto no ensino desse tipo de música e atuou no âmbito da criação, execução e análise de música (até então) contemporânea através de intercâmbio, concertos, pesquisas, festivais, jornadas, edições de materiais de áudio, etc.

poético-musicais do poema *Debussy*, de Manuel Bandeira, que cede material para a obra sob a forma de letra. Em *Desnovo*, a estruturação do discurso musical fundamenta-se na poética musical, atitude composicional focada na expressividade da relação texto-música. A obra *Desnovo*, para soprano e grupo de câmara¹⁰, está inserida pelo próprio compositor num estudo intitulado “Seis passos de leitura musical do poema”, como “demonstração sistemática da amplitude dos resultados musicais práticos que se podem alcançar com a vinculação da análise poética ao trabalho de composição musical” (Cerqueira. 2006, 18). Além de oferecer materiais sonoros e contribuir para a estruturação da obra musical, ao poema é atribuído a condição de modelo definitivo de análise, mostrando ao compositor muitas das direções na busca do potencial musical de qualquer outro texto poético (Cerqueira. 2006).

A estrutura da obra retira do texto poético a base formal, especificamente a “música fundamental” do poema desvelada da própria estrutura da linguagem falada, enquanto discurso rítmico e melódico (...) é assumida a busca interativa de “respeito” ao poema enquanto obra artística total, cuja essência sonora vem situar a poesia nas fronteiras da Música (Cerqueira. 2006, 162).

Sobre a maneira de concepção do poema *Debussy*¹¹:

Na doce ilusão de estar transpondo para a poesia a maneira do autor de *La Jeune Fille aux Cheveux de Lin* (cito essa peça de caso pensado, pois no meu verso inicial repetido ‘para cá, para lá...’ havia a intenção de reproduzir-lhe a linha melódica inicial (Bandeira apud Cerqueira 2006).

É estabelecida, dessa forma, a partir da atitude criativa de Manuel Bandeira, uma relação intertextual que envolve, além das linguagens musical e poético-literária, intertextualidade em relação à linguagem artística e processo criativo do próprio e do compositor Claude Debussy. Por sua vez, é importante ressaltar que o compositor Fernando Cerqueira não faz uso da intenção de reconstruir musicalmente o estilo de Claude Debussy – citado por Bandeira como matriz idiomática estilística –, e sim, “resgatar a essência do

¹⁰ Formação do grupo Companhia Brasileira de Música, encarregado da estreia da obra em 21 de agosto de 1994: flautim, oboé, clarinete, trompa, violoncelo, piano e percussão.

¹¹ Cf. M. Bandeira: Itinerário de Pasárgada.

poema contida na ideia de movimento, desnovelando e tecendo em música o fio das imagens poéticas”

(Cerqueira. 2006, 162). Portanto, há envolvida no processo de tradução do discurso composicional de Cerqueira *intertextualidade* do tipo *temática*.

Intertextualidade estilística pode ser definida como aquela em que, independente do motivo, o produtor do discurso¹² imita, parodia, repete ou busca retratar, um estilo ou variedade idiomática (Koch 2012, 19). Ao se apropriar da idiosincrasia artística de Debussy, a atitude do poeta Manuel Bandeira nos leva a concluir que o processo de desenvolvimento do discurso poético envolve a tradução dos “textos musicais” do compositor para a linguagem literária (*intertextualidade temática*), assim como a intenção de preservar a maneira como esses textos são expostos, ou seja, discurso de identidade artística (*intertextualidade estilística*). Em *Desnovo*, o compositor busca fazer uso de tradução de um intertexto poético-literário para um idioma diferente, no caso, musical. É importante notar que o conceito de intertextualidade em música refere-se à tradução, ressignificação e permutação de elementos. Esse conceito está intimamente ligado ao que entendemos por *música descritiva* ou *música programática*. Os principais processos atuantes em música descritiva e música programática podem envolver o trânsito de elementos de uma linguagem para outra e, assim, ter foco na atitude de tradução de um discurso e na construção de um discurso a partir de um tema específico. Contudo, essa definição de música descritiva é abarcada pela definição de intertextualidade em sentido amplo.

Sobre *Desnovo*, pode-se concluir que as relações que regem o trato do intertexto, no sentido transitório obra do compositor Debussy para poema *Debussy*, são de caráter estilístico; enquanto no sentido transitório poema *Debussy* para obra *Desnovo*, são de caráter temático.

Sendo assim, é possível chegar a algumas conclusões de como se expressa a intertextualidade idiomática temática em *Desnovo*, em seguida ao poema *Debussy*.

¹² O termo “discurso” é aqui empregado ao invés do original “texto” pela necessidade de contextualização. O referido texto trata-se, neste caso, da obra: o discurso estruturado.

Debussy

*Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balança
- Psiu...
- Para cá, para lá...
Para cá e...
- O novelozinho caiu.*

(Bandeira. 1991)

Desnovo retrata a intenção do compositor de resgatar a essência do poema, inserida na ideia do movimento de “desnovelar”, tecer em música os fios (figuras 1.1 e 1.2) de imagens poéticas (Cerqueira. 2006, 162).

The musical score for measures 110 to 113 of Debussy's 'Desnovo' is presented. The Soprano part begins with the lyrics 'Que de-li-ca-da - men-te e qua-se'a dor-me - cer o ba-lan-ça'. The instrumental parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Trumpet in F, and Cello all play a similar melodic line starting in measure 110, with dynamics marked *pp*, *mp*, and *fp*. The Flute part also has a crescendo hairpin.

Figura 1.1. *Desnovo*. Compassos 110 a 113 (edição do autor).



Figura 1.2. *Desnovo*. Compasso 114. (edição do autor).

O compositor busca evidenciar o “desnovelar” nos contornos melódicos, tendo por referenciais a ideia de “para cá” e “para lá”, onde as distâncias podem ser sugeridas, em alguns momentos, através da não determinação de notas (figuras 2 e 3), e pelo ir e vir do desenvolvimento motivico.



Figura 2. *Desnovo*. Contornos melódicos. Compassos 5 a 7 (edição do autor).



Figura 3. *Desnovo*. Contornos melódicos. Compassos 10 a 13 (edição do autor).

Além da ideia do movimento, o compositor preserva o caráter lúdico e sugere, pela combinação dos timbres (principalmente do xilofone e glockenspiel, exemplificados pela figura 4), uma troca metafórica de brinquedos entre diferentes artes, e alusão à sonoridades próprias de um brinquedo, tal qual uma caixinha de música.



Figura 4. *Desnovo*. Contornos melódicos. Compassos 56 a 60 (edição do autor).

Na obra *Dualismo II*, também de Fernando Cerqueira, o discurso musical é construído pela utilização de técnicas composicionais da música serial associadas à interpretação de linguagens musicais não subordinadas à escrita (candomblé¹³), e à música popular. Predomina a *intertextualidade idiomática temática*. Tanto no candomblé quanto em grande parte da música popular brasileira, a escrita não é essencial, sendo o ensino e a transmissão da informação passados oralmente. Esse tipo de abordagem, chamado de “tocar de ouvido” ou “ear-to-hand coordination”, consiste na reprodução de uma informação musical captada auditivamente (Robatto. 1999).

Dualismo II, foi composta como continuação do duo para flautas *Dualismo* (1974), e dedicada ao Duo Robatto, formado pelos irmãos Pedro Robatto (clarinete) e Lucas Robatto (flauta). A existência do Duo Robatto foi, sem dúvida, uma das razões para escolha dos instrumentos. Entretanto, a flauta e o clarinete foram e continuam a ser largamente utilizados na música popular brasileira no papel de solistas numa mesma obra (Robatto 1999). Em *Dualismo II*, exercem também a função de ligação entre os elementos da música popular e erudita ao utilizarem ritmos complexos da música popular associados às técnicas composicionais da música erudita. A associação entre música erudita e popular representa um traço marcante do Grupo de Compositores da Bahia e da obra de Fernando Cerqueira, que frequentemente faz utilização do contexto da música popular e folclórica como base do material composicional.

Do ponto vista formal, *Dualismo II* é estruturada em A B A' C A" D A"', portanto, Rondó. A sessão “A” (A, A', A" e A''') é construída a partir do serialismo dodecafônico, conforme figuras 5 a 7:

¹³ Religião afro-brasileira de tradição oral. Os ritos apresentam-se através de manifestações cênico-musicais, acompanhados por canto e percussão. Cânticos e toques são atribuídos às divindades e executados de acordo com a narrativa religiosa.

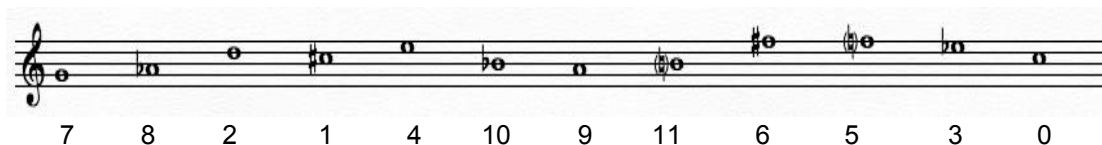


Figura 5. *Dualismo II*. Série dodecafônica apresentada na flauta. Compassos 1 a 6.

Fernando Cerqueira - 1994

Lento ♩ = 40

Flauta

Clarineteta
Sib

ppp *mf* *sfz* *mp*

Figura 6. *Dualismo II*. Sessão inicial. Compassos 1 a 6 (Cerqueira. 1998).

Série Original (P₀)

0, 1, 7, 6, 9, 3, 2, 4, 11, 10, 8, 5



P₇ – Apresentação da flauta na seção A

7, 8, 2, 1, 4, 10, 9, 11, 6, 5, 3, 0



I 3 – Apresentação clarinete na seção A

3, 2, 8, 9, 6, 0, 1, 11, 4, 5, 7, 10



Figura 7. *Dualismo II*. Série original e transposições conforme apresentadas na sessão inicial.

As relações entre as sessões são construídas com base na transformação do mesmo material. A sessão “A” oferece material para toda a obra, de modo que sejam notados aspectos igualmente contrastantes e complementares, diferentes e essenciais para a construção da unidade da composição.

A estruturação rítmica de *Dualismo II* dá-se a partir de contrastes entre momentos de estabilidade e instabilidade (ou regularidade e irregularidade¹⁵,

¹⁵ A relação entre estabilidade e instabilidade em ritmos afro brasileiros será abordada no capítulo III.

característica rítmica da maior parte dos ritmos de candomblé). A sessão “A” e suas rerepresentações são estruturadas baseadas em figuras de valor rítmico definido por homofonia. As sessões intermediárias apresentam resultantes rítmicas por meio de sentido métrico:

- Fragmentos formados por figuras de valores métricos semelhantes entre si num mesmo instrumento; valores métricos diferentes comparando um instrumento com o outro:
- Alternância
- Sobreposição
- Sentido rítmico através de articulação:
 - staccato, ligados, acentuações, deslocamento

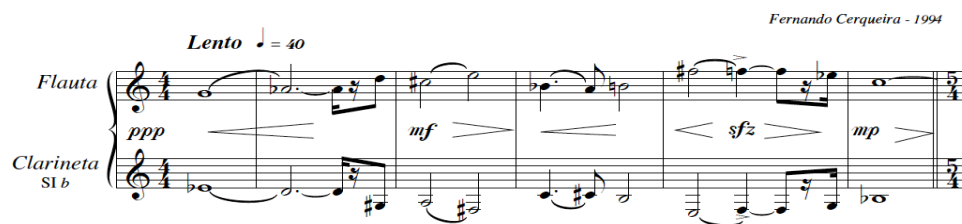


Figura 8. *Dualismo II*. Contraste horizontal. Compassos 1 a 6 (Cerqueira. 1998).

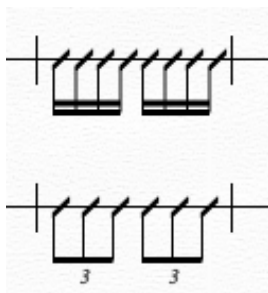


Figura 9. *Dualismo II*. Sobreposição e contraste de células rítmicas.



Figura 10. *Dualismo II*. Contraste horizontal e vertical. Compassos 27 a 32 (Cerqueira. 1998).

O toque/ritmo de candomblé *aguerre*, que pode ser tocado de diferentes maneiras, aqui exemplificado por duas das maneiras encontradas com maior frequência, é apresentado de forma integral ou com variações:

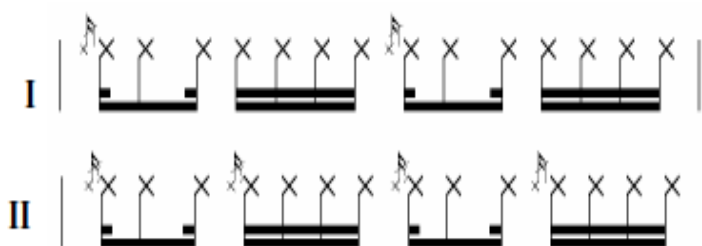


Figura 11. *Aguerré*. (Cardoso. 2006).



Figura 12. *Dualismo II*. Compassos 44 a 47 (Cerqueira. 1998).



Figura 13. *Dualismo II*. Compassos 52 a 55 (Cerqueira. 1998).

Contudo, *Dualismo II* explora por meio da dualidade a ideia da construção de âmbitos contrastantes e de fusão, homogeneidade e heterogeneidade, popular e erudito, livre e estrito, ao mesmo tempo em que não coloca em local de destaque hierárquico nenhum dos parâmetros. A obra explora atitudes complementares: o intertexto em *Dualismo II* é a junção e interação entre técnicas modernas de composição e práticas musicais tradicionais e populares do Brasil. Em todo caso, ainda sobre *intertextualidade idiomática temática* e *intertextualidade idiomática estilística*, encontramos fundamento para a relação de proximidade entre ambas nas palavras de Bakhtin:

A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso (...). O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.) O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado (1997, 284, 285).

2.2 Intertextualidade idiomática técnico-instrumental

Villa-Lobos, seguido de muitos compositores não violonistas, utilizou largamente o recurso de paralelismo – idiomatismo explícito da guitarra – por se tratar de um recurso relativamente confiável no que se trata a boa execução e sonoridade do instrumento, mesmo sem conhecer profundamente o mesmo (Scarduelli. 2007, 143). Ao utilizar esse recurso, de forma a estruturar harmonicamente uma obra sinfônica, por exemplo, o compositor estaria adotando um comportamento composicional calcado na *intertextualidade idiomática técnico-instrumental*. Nesse mesmo sentido,

também sobre Villa-Lobos, ao se referir ao tratamento da guitarra no *Prelúdio I*, para guitarra solo, tendo em vista recursos idiomáticos do violoncelo, Pilger ressalta:

(...) a voz grave do violoncelo querendo brotar das cordas desse instrumento dedilhado (...) algumas vezes, Villa-Lobos usa mais de um recurso ao mesmo tempo e vai mais longe, sintetiza os dois instrumentos — violoncelo e violão — numa única passagem, unindo *pizzicatos* com uso de arco (2010, 765).

Muitos compositores utilizaram do idiomatismo instrumental como ferramenta, no que diz respeito aos efeitos de orquestração. Adler (1989) cita a abertura de *New England Triptych*, de William Schuman (figura 14.1 e 14.2), como exemplo de dobramentos de vozes executados pela sessão das madeiras para fazer um trecho musical soar parecido com um órgão. Adler afirma ainda que o aparecimento do clarinete baixo, no compasso 13, ajuda a manter a integridade dessa massa sonora, justificando que se o compositor tivesse introduzido a mesma passagem em outro grupo instrumental, colocaria em risco a novidade da próxima sessão.

The image shows a musical score for the opening of 'New England Triptych' by William Schuman. The title 'Religioso (J. circa 84)' is at the top. The score is for a woodwind section, with parts for Flute I-II, Oboe I, English Horn, B♭ Clarinet I and II, and Bassoon I and II. The music is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines. The first measure is marked with a circled '5'. The woodwinds play a series of chords, with the bassoon and clarinet parts providing a low, organ-like texture. The flute and oboe parts play higher, more melodic lines. The English horn part is also present. The overall effect is a rich, layered sound that resembles an organ.

Figura 14.1 *New England Triptych* (Adler. 1989, 243).

Fl. I-II
Ob. I
E. H.
I
Clar.
II
B. Clar.
I
Basn.
II

10 15 *Allegro vivo (♩ = 160)*

I-II
Ho.
III-IV
I-II
Trpt.
III
I-II
Tbn.
III

10 15 *con sord. Allegro vivo (♩ = 160)*

I
Vi.
II
Via.
Vo.
Bass

10 15 *Allegro vivo (♩ = 160)*

Figura 14.2 New England Triptych (Adler. 1989, 244).

As figuras 15.1 e 15.2 mostram como Stravinsky utiliza a sessão dos metais em *J S Bach Choral Variations*. A escrita para os metais simula uma combinação de chaves num órgão. Nesses exemplos são expressos aspectos intertextuais idiomáticos técnico-instrumentais, na intenção de simulação ou menção a outro instrumento; e aspectos intertextuais idiomáticos, ao adotar a linguagem musical barroca, expressa pelo trato orquestral.



Figura 15.1. J S Bach Choral Variations (Adler. 1989, 337).



Figura 15.2. J S Bach Choral Variations (Adler. 1989, 338).

Adler afirma que um meio efetivo de fortalecer uma passagem musical é por meio de dobramentos por oitavas, e designa a adição de oitavas acima ou abaixo, ao simular o acionamento de chaves num órgão, de *organ doublings* (1989, 502).

É possível verificar como Stravinsky utiliza na obra *A Sagração da Primavera*¹⁶ o tratamento da seção das cordas com função de acompanhamento percussivo, como *intertextualidade idiomática técnico*

¹⁶ Primeira parte, *The Augurs of Spring: Dances of the Young Girls*.

instrumental, ao invés de apenas intertextualidade, visto que o discurso criado a partir de outro discurso ou matriz preexistente não apenas é influenciado por este, como explora os elementos específicos e próprios do idioma da matriz, como está evidenciado na figura 16.

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$
I, II, III, IV (I, II senza sord.)

Cor. V-ni II V-le V-c. C-b.

sf sempre arco (non div.) f (non div.) tutti f arco (non div.) tutti f arco (non div.) tutti f

sempre stacc. sempre simile sempre stacc. sempre simile sempre stacc. sempre simile sempre stacc. sempre simile

Figura 16. A Sagração da Primavera.

(http://imslp.org/wiki/The_Rite_of_Spring_Stravinsky,Igor

Mineola: Dover Publications, 1989. Acessado em 20 de maio de 2015).

Na figura 17, na seção dos violoncelos, nota-se, no trecho melódico com a utilização de *pizzicatos*, um resultado timbrístico intermediário entre o caráter melódico¹⁷ e o caráter percussivo, justificado pela escolha da não utilização do arco com o objetivo de obter maior contraste entre o ataque e o *decay* de cada nota tocada. Embora existam notas definidas no fragmento apresentado com função de acompanhamento rítmico, o ritmo é o elemento principal nessa passagem da obra. O compositor opta por traduzir ritmos que poderiam ser demasiados simples se executados em instrumentos de percussão sem altura determinada, utilizando recursos que os instrumentos de cordas oferecem (individualmente e inseridos na sessão), como a possibilidade de obtenção de alturas definidas. Essa atitude assemelha-se à

¹⁷ Embora o fragmento possua ritmo constante, a natureza melódica está fundamentada na utilização de variação das notas definidas, e não apenas variação aleatória de alturas.

atitude de alguns guitarristas ao traduzirem para a guitarra, de forma sintética, um ritmo simples da percussão (Pereira. 2007).

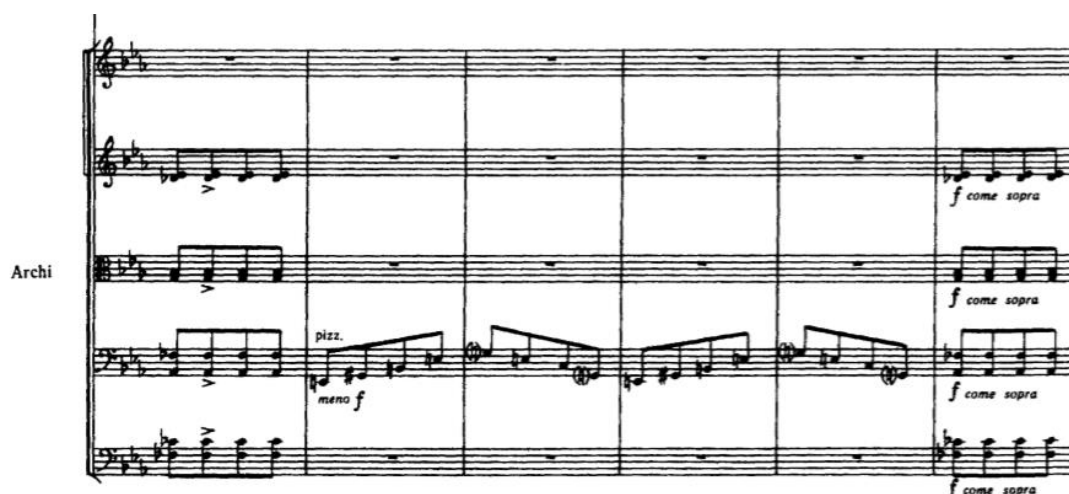


Figura 17. *A Sagração da Primavera.*

(http://imslp.org/wiki/The_Rite_of_Spring_Stravinsky,Igor

Mineola: Dover Publications, 1989. Acessado em 20 de maio de 2015).

Tradução idiomática técnico-instrumental pode ser observada na atitude de alguns músicos de jazz, movidos pela busca de novas ideias. Há muitos métodos de estudo voltados ao jazz onde se estudam transcrições de outros músicos e obras para outros instrumentos. Em entrevista, o guitarrista brasileiro Lupa Santiago¹⁸ afirma:

(...) quando estudo transcrições de obras para piano, violino, saxofone, percebo que eles utilizam registros e digitações completamente diferentes da guitarra. Isso traz novas ideias. O piano me ajuda muito com o desenvolvimento de acordes; o trompete tem uma digitação muito parecida com a da guitarra. O saxofone já é bem diferente, às vezes algo que parece simples é bastante complicado para transpor para a guitarra. Tudo isso é ótimo porque você acaba desenvolvendo uma maneira diferente de tocar, você desenvolve uma maneira diferente de outros guitarristas que estudam apenas o seu instrumento. Assim você entende a linguagem de outros instrumentos, compreende mais o que você ouve, vê o que está acontecendo e como está acontecendo¹⁹.

¹⁸ Lupa Santiago fez mestrado no Boston Conservatory e Berklee College of Music, formou-se pela Berklee College of Music e graduou-se pelo Musicians Institute (GIT/Los Angeles). Recebeu, por duas vezes, o prêmio Best of Berklee (1998 e 2000), eleito em 2009 e reeleito em 2014 membro da diretoria do IASJ (International Association of Schools of Jazz). Lupa Santiago é coordenador pedagógico e vice diretor da Faculdade Souza Lima/SP, e autor de três livros (Improvisação Moderna I, Play Along de Métricas Impares e Dicionário de Acordes e Condução de Vozes) lançadas no Brasil (Editora Souza Lima) e na Europa, Ásia e EUA (Advance Music).

¹⁹ Entrevista concedida via Skype em 10 de junho de 2015.

O guitarrista ressalta importância da contextualização ao afirmar que “(...) é importante aprender através de solos porque você vê o que veio antes, o que veio depois, entende o que estava acontecendo naquele contexto. Se você pega um livro de frases não tem o mesmo efeito”. No que diz respeito ao entendimento do discurso ou narrativa musical o guitarrista destaca que “de tanto se estudar o vocabulário de outras pessoas, esse vocabulário vai sendo incorporado ao nosso próprio vocabulário e a gente acaba expressando de uma forma pessoal”.

Capítulo III – Intertextualidade idiomática nas obras do Portfolio

3.1 Maculelêafoxébaião, para guitarra e violoncelo²⁰

O título da peça é obtido através da junção dos nomes de três gêneros, tradições e manifestações culturais com origem na região Nordeste do Brasil: maculelê, afoxé e baião. Para melhor entender o desenvolvimento da obra é necessário que haja uma breve explanação sobre esses três gêneros.

Maculelê

Maculelê é uma manifestação cultural que tem origem na Bahia que mescla influências africanas e indígenas. Como grande parte das manifestações culturais de matriz africana que se desenvolveram na Bahia, à música estão associadas algum tipo de dança ou expressão coreográfica, sendo, portanto, ao maculelê atribuído caráter cênico-poético-musical²¹. Em Santo Amaro da Purificação, no recôncavo baiano, o maculelê tem seu ponto alto durante a festa de Nossa Senhora da Purificação. A expressão coreográfica desenvolve-se com o uso de bastões de madeira percutidos uns contra os outros ou contra o chão em consonância ao ritmo da música. Em alguns casos, em substituição aos bastões de madeira, é feito uso de facões de metal que provocam faíscas ao entrarem em atrito com o chão,

²⁰ Estreada em 14 de junho de 2014. Notas de programa: Composta durante residência artística do compositor no Collegium Musicum – Conservatório de Música de Seia (Portugal), com apoio do Programa Ibermusicas, especialmente para apresentação no MAB – Música de Agora na Bahia. A obra expressa aspectos envolvidos na formação como indivíduo, onde o que é absorvido inconscientemente é exposto de forma sutil e espontânea. Uma abordagem sobre o que é familiar sem se tornar explícito. O calor sem estar no sol. O batuque sem o tambor. O sotaque da terra natal em terras estrangeiras. A obra, que tem caráter predominante percussivo, faz uso do violoncelo sempre em pizzicato, e expõe resultante de ritmos brasileiros ao mesmo tempo em que não faz referência a nenhum em especial.

²¹ No artigo *The multitasking ethnomusicologist*, a etnomusicóloga Katharina Doring cita o maculelê como uma das tradições cênico-poético-musicais, assim como cantigas e danças de roda, a Barquinha, Bumba-meu-boi, Zé do Vale, Samba das Caretas, Aruê pã, Rancho do Papagaio, Terno de Reis, Afoxé, Chegança, Levada da Cabocla, Festa do padroeiro São Domingos, Caruru de Cosme e Damião, Reza de Santo Antônio, Santa Bárbara, São Roque, Santa Rita, Senhor Bom Jesus, Festa de padroeiro São Thiago, N. Sa. da Conceição.

proporcionando grande efeito visual. Após iminência de esquecimento, o maculelê voltou a ser praticado e difundido graças à influência do mestre Popó (Pereira. 2007, 47). Segundo o mestre Popó²², os instrumentos que são utilizados no maculelê são o agogô, caxixi ou ganzá, e o atabaque (um tipo de tambor). Sobre os atabaques, são utilizados três tipos de acordo com o registro. Do registro grave para o agudo, são eles: *rum*, *rumpi* e *lé*. Esses atabaques são os mesmos utilizados nos rituais de candomblé. Em conjunto, os três atabaques e o agogô formam o quarteto instrumental (Cardoso. 2006, 39). O ritmo no maculelê é uma resultante rítmica, consequência da interação entre os instrumentos. Podemos observar como ritmo principal, facilmente percebido na execução do agogô, o que mostra a figura 18:

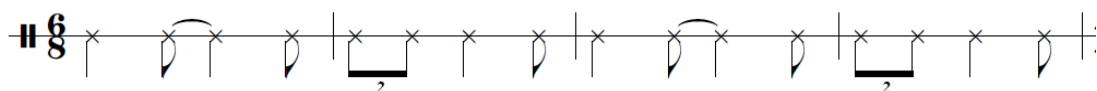


Figura 18. Maculelê.

Esse ritmo pode sofrer variações, de acordo com o cântico, lugar, intérpretes e uma série de outros fatores. Pode-se observar na figura 19 uma variação bastante recorrente.

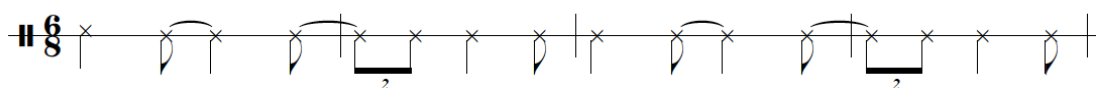


Figura 19. Maculelê (variação).

Afoxé

O afoxé é uma manifestação cultural baiana de matriz africana com base religiosa no candomblé *jêje nagô*. Os afoxés são grupos que tem maior destaque durante desfiles no período de carnaval na Bahia²³. O ritmo nos

²² Segundo o site www.ime.usp.br, essa informação foi obtida a partir de entrevista cedida pelo Mestre Popó à Maria Mutti em 16 de dezembro de 1968 em Santo Amaro da Purificação, Bahia.

²³ Há vários afoxés bastantes conhecidos, a exemplo de Ilê Aiyê, Muzenza, Filhos de Gandhi, entre outros.

desfiles dos afoxés é o *ijexá*. Frequentemente, as variantes do *ijexá* são tratadas como ritmos independentes e chamadas de afoxé (Pereira. 2007, p. 56). O *ijexá* é o ritmo – ou *toque*, como se refere aos ritmos de candomblé – mais popular fora dos terreiros de candomblé²⁴. Segundo Cardoso (2006, p. 3), afoxé e *ijexá*, embora com organizações sonoras semelhantes, constituem gêneros musicais diferentes, principalmente pelo andamento e instrumentação. Para nós, do ponto de vista rítmico, essa diferenciação não é significativamente relevante, embora a conceituação ligada ao *ijexá*, devido à origem na nação *ijexá*²⁵, portanto, vinculada aos rituais próprios das religiões afro-brasileiras, parece-nos mais interessante. O ritmo característico do afoxé ou *ijexá*, é o *ijexá*, conforme figura 20 abaixo:

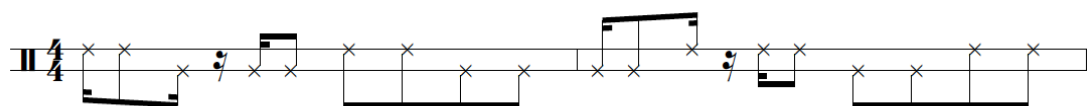


Figura 20. *Ijexá*.

Nota-se que o ritmo apresenta, na maioria dos casos, alternância entre dois registros, facilmente observado no agogô, exemplificado na figura 20 em duas opções, conforme compassos 1 e 2.

Além do *ijexá*, é quase sempre encontrado no afoxé, quando referenciado enquanto gênero, o ritmo da figura 21, também com contraste entre registros:

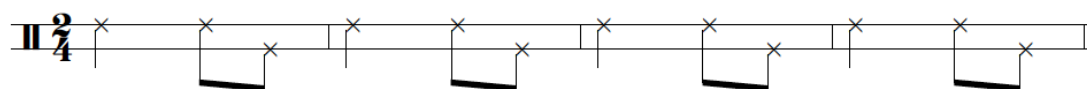


Figura 21. *Afoxé*.

Baião

A origem do nome baião, assim como o próprio gênero musical, embora associada ao nordeste brasileiro, está na mistura de muitos outros

²⁴ “Terreiro” e “casa-de-santo”, são alguns dos termos utilizados pelos adeptos das religiões afro-brasileiras para se referirem, como sinônimos, aos templos ou casas de candomblé. (Cardoso. 2006, 3)

²⁵ Afirma Cardoso (2006, 350) baseado no discurso de vários autores, dentre eles, Pierre Verger.

ritmos e culturas que permearam o Brasil em todo seu território. Muitos musicólogos que procuraram aprofundamento no assunto fundamentaram-se em especulações linguísticas que não chegaram a uma conclusão definitiva acerca da origem do nome. O artista que fixou o baião enquanto gênero e estética musical no senso comum da cultura popular brasileira foi o sanfoneiro Luiz Gonzaga, conhecido como “O Rei do Baião” (Pereira. 2007, 61). O ritmo predominante no baião é mostrado abaixo, conforme figura 22:

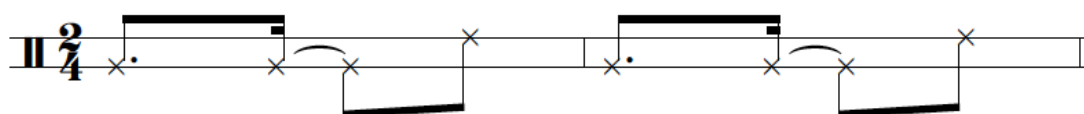


Figura 22. Baião.

Esse ritmo é executado na zabumba²⁶, cujos registros grave e agudo são determinados pela baqueta e *bacalhau* percutidos na *pele* do instrumento.

3.1.1 Tradução idiomática em *Maculelê* e *foxé* baião

Os ritmos provenientes do gêneros musicais originadores da obra tem como característica comum o contraste entre a estabilidade e instabilidade, de modo a evitar – em certos momentos – tempos fortes, com antecipações e acréscimos de figuras de curta duração, tornando em muitos casos de difícil identificação o início dos padrões rítmicos; em outras circunstâncias criam dualidade entre compassos simples e compostos, razão pela qual torna-se possível a transcrição em diferentes fórmulas de compasso. Como exemplificação, podemos observar na figura 23 um detalhamento dessa relação de estabilidade e instabilidade no *ijexá*.

²⁶ Tambor de duas peles, de diâmetro largo e corpo com pouca profundidade, tocado com baqueta na pele de superior e com o bacalhau (uma espécie de vareta) na pele inferior.

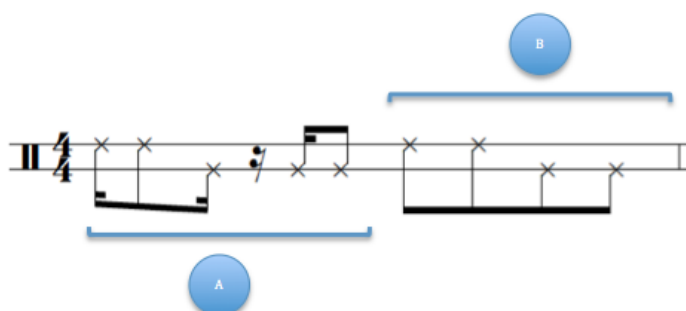


Figura 23. Ijexá. Estabilidade e instabilidade.

O momento “A” representa a instabilidade, elemento formador da primeira parte da célula rítmica, seguida do momento “B”, que ilustra a estabilidade que antecede a repetição do ritmo.

Além da caracterização por contraste, comum aos gêneros musicais em questão, exceto o baião, tanto o maculelê quanto o afoxé e o ijexá acompanham uma canto ou melodia essencialmente de forma percussiva, sem presença de harmonia. Essa particularidade é aqui abordada para enfatizar a importância do caráter rítmico atribuído a esses gêneros. Assim, torna-se salutar observar a recorrência de número ímpar de ataques em compassos com número par de unidades de tempo, numa espécie de esforço para “encaixar” esses ataques na fórmula de compasso, conforme figura 24 a 27 (os números no interior dos círculos indicam a quantidade de ataques em cada compasso):

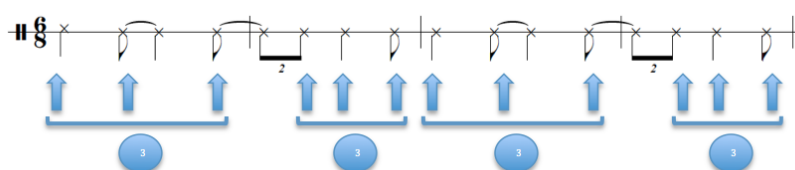


Figura 24. Maculelê. Ataques por compasso.

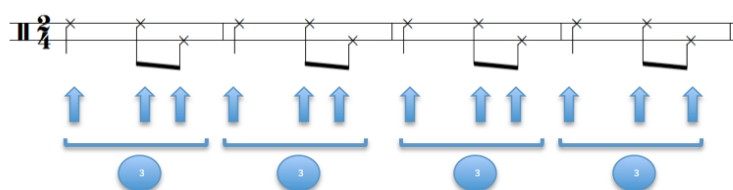


Figura 25. Afoxé. Ataques por compasso.

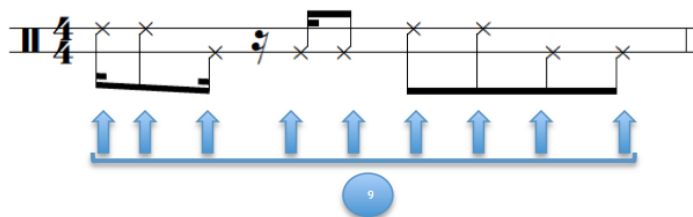


Figura 26. *Ijexá*. Ataques por compasso.

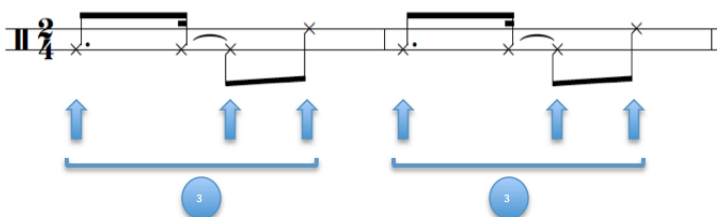


Figura 27. *Baião*. Ataques por compasso.

Essa característica contribui para o deslocamento de acentuações que, de certo modo, poderiam resultar na previsibilidade de acentuação em compassos dessa natureza. A utilização integral desses ritmos não é encontrada na obra, uma vez que a tradução de aspectos relacionados a fatores idiomáticos são mais importantes na concepção da peça do que a totalidade dos elementos rítmicos: tradução por *intertextualidade idiomática temática*. A transformação dos ritmos originais, ideologicamente, dá-se a partir de algumas técnicas análogas à atitudes intertextuais, como a subtração de elementos, conforme figura 28.

Figura 28. *Maculelêafoxébaião*. Compassos 1 a 11.

No trecho musical correspondente ao início da obra, representado pela figura 28, o ijexá aparece quase que em sua totalidade, executado pela guitarra. Após o primeiro compasso, onde a fórmula de compasso composto é então apresentada de forma regular à sua própria métrica, as divisões rítmicas começam a insinuar uma desconstrução que objetiva a sugestão da unidade de tempo como figura simples, ao serem introduzidas semínimas no compasso 8, tocadas pela guitarra. O ritmo executado no violoncelo (figura 29), anterior ao aparecimento das semínimas na guitarra, corresponde ao ijexá (figura 30), porém, sem o último tempo da célula rítmica original (figura 31).

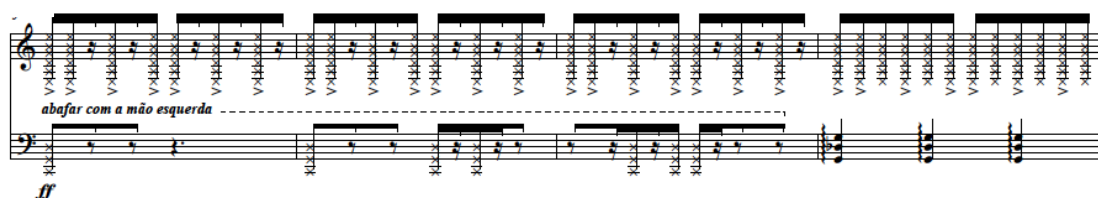


Figura 29. *Maculelêafoxébaião*. Compassos 5 a 8.

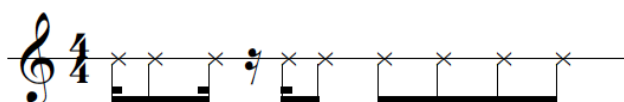


Figura 30. *Ijexá*.

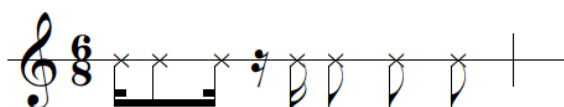


Figura 31. *Ijexá*. Modificação por subtração.

Acerca da escrita musical, é de extrema importância atentar-se ao que Ângelo Cardoso (2006) aponta em relação aos ritmos provenientes da linguagem do candomblé, como o *ramunha* (ou *avaninha*), cuja resultante rítmica deriva da combinação de diferentes células rítmicas e suas variações, além de elementos extramusicais, e semelhança com alguns dos ritmos até agora expostos pode ser claramente observada: “Além do aspecto sonoro, as

passadas dos pés, juntamente com o balançar dos braços, nos permite inferir a melhor divisão a ser utilizada na transcrição. Isto é, cada passo e balanço dos braços correspondem a um tempo (Cardoso. 2006, 265)

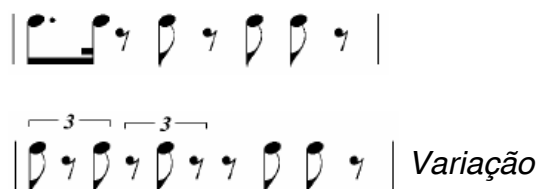


Figura 32. *Ramunha*, transcrito por Cardoso (2006, 262).

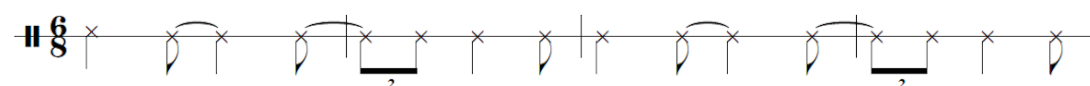


Figura 33. *Maculelê*.

Desse modo, a presença do baião (figura 34), como concepção, dá-se pela subtração de parte do ritmo do maculelê e/ou *ramunha* (figura 35):



Figura 34. *Baião*.

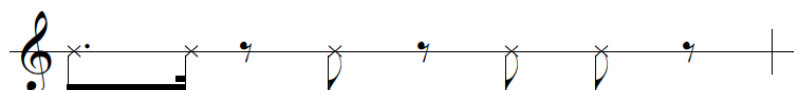


Figura 35. *Maculelê / ramunha*.

Relação entre regularidade e irregularidade (ou estabilidade e instabilidade), não raramente decorre em função de aspectos cênico-coreográficos, como afirma Cardoso, ao justificar a irregularidade rítmica na representação dos

passos do *orixá*²⁷ Ossaim, divindade a que é atribuído o conhecimento e uso das plantas, e que possui apenas uma perna. Esses ritmos são utilizados, dentre outros eventos da narrativa mítica, para ilustrar a caminhada irregular, porém com padrão repetido, desse *orixá* (Cardoso. 2006, 303). A relação com o movimento, ainda que por idealização, também se faz presente na *Suíte Capenga* e em *Segredo das Folhas*, cujos aspectos serão abordados nas sessões desse capítulo 3.4 e 3.7, respectivamente.

Maculelêafoxébaião inicia-se com caráter percussivo devido a dois aspectos em especial. Primeiramente, os gêneros que dão suporte à obra são de natureza predominantemente percussiva; evidenciar essa natureza é atitude predominante no discurso musical. Ao receber a partitura, o violoncelista se depara com uma característica não muito comum no repertório do instrumento, que é a não utilização do arco. Na tentativa de obter uma fusão entre os dois instrumentos, cujo tratamento melódico dá lugar ao percussivo em grande parte da obra, o uso de *pizzicato sempre* no violoncelo evidencia a sonoridade com ataques mais marcados e definidos, além de se fazer uso de figuras de notação musical além da tradicional para obter timbres percussivos gerados no corpo do instrumento, conforme mostra a figura 36.



Figura 36. *Maculelêafoxébaião*. Compassos 125 a 132.

Um quadro (figura 37) com instruções está inserido no obra, em decorrência da utilização da notação alternativa:

²⁷ As divindades do candomblé são denominadas *orixás*.

Abafar com a mão esquerda as cordas indicadas com X
Cordas abafadas podem aparecer simultaneamente a notas escritas de forma convencional

percutir alternadamente com as pontas dos dedos indicador e médio da mão direita no tampo com intenção de obter som agudo (som de unha). Também é possível utilizar os nós dos dedos ou tocar "como rasgueado"

percutir no tampo com a intenção de obter som grave

X Linha superior: Percutir as cordas contra o espelho utilizando os dedos da mão esquerda
● Linha inferior: Percutir no tampo com a intenção de obter som grave

Exceto trechos de caráter percussivo, toda a parte do violoncelo é tocada em *pizzicato*

Figura 37. Maculelêafoxébaião. Instruções.

Ao mesmo tempo, ao violoncelo são emprestados movimentos semelhantes aos executados na guitarra, como mostra a indicação do exemplo (figura 38), assemelhando-se ao movimento da mão direita do guitarrista. Como alternativa, outro tipo de execução, também guitarrística é encontrada no exemplo anterior ("como rasgueado").

percutir alternadamente com as pontas dos dedos indicador e médio da mão direita no tampo (som de unha)

percutir no tampo com a intenção de obter som grave

Figura 38. Maculelêafoxébaião. Indicação de técnica. Compassos 27 a 32.

Como mencionado anteriormente, o baião é o único dos gêneros que contem acompanhamento harmônico²⁸. Por essa razão, o segundo aspecto tem sua origem na prática de se iniciar uma "fala" fazendo-se uso de

²⁸ A formação instrumental tradicional no baião é conhecida como trio nordestino e é constituída por acordeão, triângulo e zabumba.

introdução instrumental. Apenas após a introdução de caráter percussivo, as notas, propriamente ditas, são introduzidas na obra.

A manipulação dos ritmos também acontece a partir de sobreposições de fragmentos rítmicos contrastantes, como pode ser observado na figura 39.

Figura 39. *Maculelêafoxébaião*. Sobreposição de ritmos. Compassos 73 a 88.

Por sua vez, da sobreposições de colcheias, cujo grupo de três equivale à unidade de tempo do compasso 6/8 (binário composto), e semicolcheias pontuadas, cujo grupo de quatro equivale à unidade de tempo do compasso 2/4 (binário simples), são obtidas resultantes rítmicas simétricas (figura 40):

Figura 40. *Maculelêafoxébaião*. Resultante rítmica.

Da mesma forma, a resultante rítmica derivada da sobreposição dos ritmos do compasso 79 pode ser observada no compasso 87, figura 39. O uso de simetrização faz-se presente no trecho musical da figura 39, tanto como resultante rítmica, como a partir do desenvolvimento motivico e exploração

dessa atitude. A escolha das notas também obedece à atitude de simetrização (figura 41), de modo a servir de base para a construção melódica (âmbito horizontal) e formação dos acordes (âmbito vertical):



Figura 41. *Maculelêafoxébaião*. Simetrização. Compassos 110 a 116.

Na figura 41, compasso 111, os acordes na guitarra são formados a partir da sobreposição de intervalos de segunda menor (Dó# e Ré, Lá# e Si), enquanto no compasso 113 os intervalos correspondem a segundas maiores (Dó e Ré, Lá e Si). Em seguida, no compasso 114, nota-se a sobreposição de trítomos (Sib e Mi, Sol e Dó#). Os acordes tocados pelo violoncelo aproveitam as cordas soltas do instrumento, à medida em que são formados pelo dobramento das notas tocadas pela guitarra, adicionando-se ao acorde a nota que serve como referencial para a obtenção da escala octatônica simétrica, cuja fórmula intervalar corresponde a semitom-tom. Portanto, respectivamente, Sol, Sol# e Dó.

A tradução do idiomatismo com origem na percussão para guitarra é praticada por Marco Pereira, ao tentar adaptar para a guitarra a riqueza e complexidade desses ritmos.

Ao longo desses anos de convivência com o violão brasileiro, percebi a variedade de movimentos, tanto de mão direita quanto de mão esquerda, característicos do acompanhamento rítmico-harmônico dos diferentes tipos de canções populares e folclóricas. Constatei que havia uma série de conduções rítmicas que não estavam catalogadas ou registradas. Paralelamente, notei que uma série de ritmos, praticados apenas por percussionistas, não possuíam tradução para a linguagem violonística. Diante disso, surgiu um forte desejo de registrar e adaptar essa rica e particular expressão (Pereira. 2007, 6).

Finalmente, o que acontece em Maculelêafoxébaião, vai além da adaptação de ritmos executados originalmente em outro instrumento. Ao invés da apropriação direta de células e padrões rítmicos, o que encontramos na obra é uma tradução de discursos, linguagens, processos e atitudes. Maculelêafoxébaião não apenas é influenciada por peculiaridades da música brasileira e música do candomblé, como desenvolve a partir da conscientização dos seus elementos uma abordagem constante de fusão e tradução de idiomas, migração de atitudes instrumentais e timbrísticas. A obra fala, essencialmente, por *intertextualidade idiomática técnico-instrumental*, mas abarca a *intertextualidade idiomática temática* como atitude suplementar estrutural.

3.2 InPulso: piano percussivo

A obra *InPulso*, para piano solo, escrita em 2014, atende à proposta de composição de uma peça sob a temática “as mãos”, e visa a aplicabilidade no ensino do instrumento crianças. O ritmo é baseado em ritmos latinos e é o aspecto mais marcante da peça. Em dados momentos é possível identificar acentuações próprias do tango, numa alusão ao desenvolver da dança de mãos dadas:

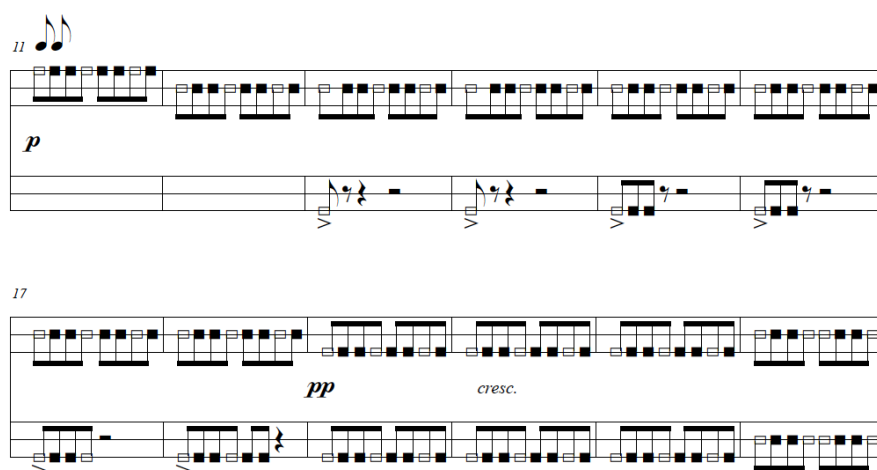


Figura 42. *InPulso*. Desenvolver da dança. Compassos 11 a 22.

A peça apresenta-se quase como um estudo rítmico e oferece ao estudante possibilidades de explorar diferentes aspectos de interpretação. *InPulso* não

apresenta notas definidas, tornando o estudo focado no ritmo e na maneira como as teclas são tocadas. Devido à temática, uma maior atenção é dada às mãos em lugar dos dedos. Ao executar a peça o intérprete faz uso não convencional das mãos, ao mesmo tempo em que é levado a recordar que o piano é um instrumento de cordas percutidas. Devido à natureza da escrita, cada vez que executada, a peça permite uma variação de referencial no âmbito das alturas, uma vez que este é determinado pelas escolhas do intérprete em relação à distância entre as mãos e distância entre as regiões dos instrumentos. A individualidade do intérprete também é destacada pelo tamanho das mãos, característica que determina diretamente o resultado sonoro. Do ponto de vista formal, a obra busca o desenvolvimento rítmico num discurso contínuo de contrastes entre os movimentos das mãos e, conseqüentemente, *clusters* de teclas brancas e *clusters* de teclas negras, assim como o contraste entre as regiões grave, média e aguda do piano. Assim, *InPulso* remete ao idiomatismo de instrumentos de percussão não apenas pelos aspectos rítmicos, mas pela maneira de se tocar o instrumento, onde as mudanças de posicionamento das mãos são utilizadas na extração de diferentes sonoridades, levando o intérprete a observar além da obviedade do sentido determinado das notas, sobretudo no estágio de formação de sua identidade como intérprete. Os processos de composição abarcam os aspectos intertextuais idiomáticos temáticos, assim como aspectos intertextuais técnico-instrumentais.

3.3 Versando Caymmi: concerto para “O Mar”

Obra para piano e orquestra baseada na obra *O Mar*, de Dorival Caymmi. *O mar* possui uma narrativa em que o mar tem uma representação dual, onde aquilo que é bonito e dá a vida (referência à importância do mar na vida dos pescadores) também impõe o drama da morte e da tristeza. A construção melódica de *Versando Caymmi* dá-se, predominantemente, a partir da atitude composicional adotada por Caymmi no verso “*o mar... quando quebra na praia... é bonito, é bonito...*”. Outros aspectos, como a representação das ondas do mar – de maneira quase impressionista –, e o

contraste entre o drama e a contemplação também são desenvolvidas ao longo da obra, como aspectos descritivos, não necessariamente intertextuais.

O Mar, de Dorival Caymmi, inicia-se com um movimento harmônico paralelo que claramente procura desenhar o movimento de vai-e-vem das ondas, como observa Carvalho (2012, 90):

A canção se inicia com uma introdução surpreendente (ainda mais se a escutarmos imaginando-nos como ouvintes da época), composta de um movimento cromático em “zig-zague” realizado por um acorde “menor com sexta”, ao violão. Parte-se de um si menor com sexta que, por um caminho descendente e cromático, atinge o acorde de fá# menor com sexta. A seguir, oscila-se entre um fá menor com sexta e um mi maior com sexta, para só então se apresentar a nota sol, que transforma este acorde, o fá# menor com sexta, em uma dominante com nona e décima terceira diminuta na segunda inversão com fundamental omitida. Ou seja, acontece algo durante os vinte e quatro primeiros segundos da canção que instaura uma atmosfera nebulosa e de incerteza, afinal, temos oito compassos que arpejam uma harmonia flutuante antes que se firme o tom da música: mi maior.

Ao longo da cação, a representação do mar faz-se presente não apenas no acompanhamento, executado na versão original da música, incluída no álbum *Canções Praieiras* (1954), assim como em *Caymmi e seu violão* (1978), considerado por muitos como o melhor trabalho de Caymmi. A presença do mar na vida de Caymmi, aliás, acompanha-o em toda sua trajetória artística e pessoal, uma vez que Caymmi muda-se de Salvador para o Rio de Janeiro, ambos litorais, e no seu trabalho como artista, temas como mar, terra, praia, pescadores, dentre outros, mostram-se bastante recorrentes.

O tema da música, cuja atitude composicional é retirada, também é construído a partir dos movimentos das ondas do mar, num ir e vir com diferentes pontos de apoio. Carvalho chega a afirmar que a voz adquire características do próprio objeto de representação, no caso, o mar, e chama a atenção para o acompanhamento, que se manifesta através de oscilações de tempo, contorno e dinâmicas (2012, 91). Sobre o papel da voz, Carvalho inclui em seu trabalho a seguinte ilustração, como exemplificação do argumento de “personificação” do mar pela voz do intérprete (figura 43).

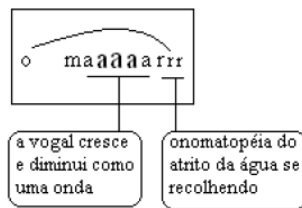


Figura 43. *O Mar*. Personificação da voz (Carvalho. 2012, 91).

Em *Versando Caymmi – Concerto para “O Mar”*, o compositor utiliza-se de *intertextualidade idiomática estilística*, ao tomar emprestada o estilo e a atitude composicional de Caymmi de retratar os movimentos das ondas do mar tanto em fragmentos temáticos, como em grupos instrumentais com função de acompanhamento. A tema de *O Mar* fornece o contorno melódico nas estratégias de construção melódica adotadas, conforme mostram as figura 44, 45, 46, 47 e 48.



Figura 44. *Versando Caymmi*. Contornos melódicos. Compassos 19 a 38.

O acompanhamento em ondas mostra-se frequente ao longo de toda a obra, principalmente na sessão das cordas (figura 45):



Figura 45. *Versando Caymmi*. Contornos melódicos (cordas). Compassos 53 a 64.



Figura 46. Versando Caymmi. Contornos melódicos (cordas). Compassos 66 a 72.



Figura 47. Versando Caymmi. Contornos melódicos (cordas). Compassos 82 a 88.



Figura 48. Versando Caymmi. Contornos melódicos (cordas). Compassos 168 a 176.

Na figura 48, as ondas surgem – além da origem no movimento ascendente e descendente de grupos de notas – do *glissando* executado pelos violoncelos, associado ao uso de tremulo.

As ondas presentes no tema original de *O Mar* moldam o tema apoiadas em consonâncias e dissonâncias, em relação à harmonia, segundo o modelo de Carvalho (2012, 93-105), representado na figura 49.



Figura 49. Tema inicial de *O Mar*: ondas e harmonia (Carvalho. 2012, 93).

“O mar
Quando quebra na praia
É bonito
É bonito”

(Letra do fragmento melódico acima)

Embora a nota *Si* seja usada como nota de apoio (compassos 3 e 5 do exemplo acima), o sentido manifestado por essa não é o mesmo, uma vez que na primeira aparição é classificada como consonância, dando sentido de repouso, e na segunda aparição a mesma nota é, na verdade, uma dissonância, criando certa tensão para uma resolução posterior, no acorde de *Mi maior*, tonalidade na obra musical. Segundo Carvalho:

Movimentos de caráter ascendente sugerem, por conta de um paralelo com a entoação linguística, a ideia de continuidade, dúvida, inconclusão. O primeiro “é bonito” soa quase como uma reflexão, uma ideia ainda não completamente acomodada pela razão. O mesmo *si* que fez vibrar a sílaba “que”, agora sustenta o primeiro “-nito”. Porém, no primeiro caso essa nota *si* era tão somente a quinta justa do acorde de *mi maior*; agora, no segundo caso, essa mesma altura corresponde a uma “décima primeira” do acorde de segundo grau, *fá# menor*, o que enfatiza a sensação de continuidade, dúvida e inconclusão. Já o segundo “é bonito” soa conclusivo, acomodando a ideia da beleza do mar através de seu perfil melódico/harmônico resolutivo (2012, 93)

Na figura 50, Carvalho esquematiza o movimento de ondas em *O mar*, atitude estilística de Caymmi que aponta as direções do mesmo procedimento em *Versando Caymmi*.

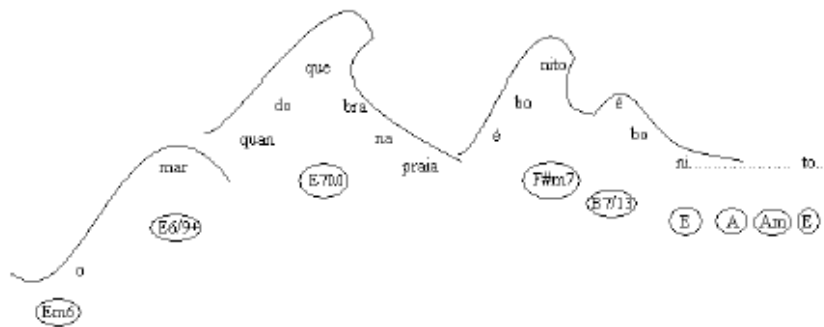


Figura 50. Tema inicial de *O mar*. Movimento de ondas (Carvalho. 2012, 105)

A recorrência do movimento de ondas é percebida em *Versando Caymmi* pela aplicação simultânea de seus elementos em grupos instrumentais distintos, com variações de “tamanhos de ondas” e simetrização de ritmos e alturas, conforme a passagem que abrange os compassos 187 a 191 da figura 51.

Figura 51. *Versando Caymmi*. Movimento de ondas. Compassos 187 a 191.

Frequentemente, o intervalo de quarta justa ascendente que inicia o tema da canção de Caymmi, aparece como âmbito extensivo dos fragmentos melódicos de *Versando Caymmi*, ornamentado por notas intermediárias, como alusão ao tema original, conforme figura 52.

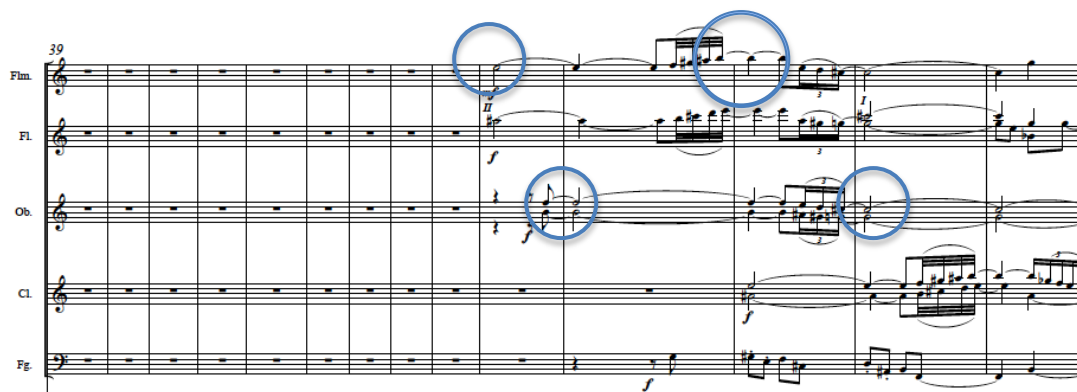


Figura 52. *Versando Caymmi*. Referência intervalar. Compassos 39 a 52.

Conforme mostra *figura 52*, a relação de quarta justa pode ser observada no flautim, primeiro oboé e primeiro clarinete. A primeira flauta, o segundo clarinete e o fagote, ampliam essa noção ao modificar o intervalo de quarta justa para quarta aumentada, e utilizar a distância intervalar como parâmetro de repouso.

O subtítulo da peça (*Concerto para “O mar”*) nos remete à forma concerto, ao mesmo tempo em que dá uma pista sobre qual música o discurso é construído. Desse modo, o piano se insere no papel de solista, apresentando todos os elementos até agora descritos, desde o tema na sua totalidade, passando por transformações a nível das alturas, até a intenção de referenciar o ritmo de samba da sessão onde uma história, de fato, é narrada com ritmo mais constante e estável. Na *figura 53* nota-se que o ritmo utilizado no piano faz-nos lembrar o ritmo desse tipo de acompanhamento da guitarra, ao valorizar síncopes e acentuações fora do tempo forte.



Figura 53. *Versando Caymmi*. Alusão à guitarra.

Sobre essa sessão da canção original, de onde o exemplo acima é inspirado, é importante notar a dualidade do discurso expresso pela letra em conjunto com o acompanhamento em samba.

*“Pedro vivia da pesca
Saia no barco
Seis horas da tarde
Só vinha na hora do sol raiá*

*Todos gostavam de Pedro
E mais do que todas
Rosinha de Chica
A mais bonitinha
E mais bem feitinha
De todas as mocinha lá do arraiá*

*Pedro saiu no seu barco
Seis horas da tarde
Passou toda a noite
Não veio na hora do sol raiá*

*Deram com o corpo de Pedro
Jogado na praia
Roído de peixe
Sem barco sem nada
Num canto bem longe lá do arraiá*

*Pobre Rosinha de Chica
Que era bonita
Agora parece
Que endoideceu*

*Vive na beira da praia
Olhando pras ondas
Andando rondando
Dizendo baixinho
Morreu, morreu, morreu, oh...”*

(Letra da segunda sessão de O Mar)

Embora o ritmo de samba traga consigo alguma alegria, pela natureza desse gênero, a letra narra um acontecimento sem final feliz, um infortúnio cercado de belezas e sinais de felicidade numa rotina a que Pedro, o personagem vítima da desgraça, estava submetido. Consciente dessa dualidade, o compositor de *Versando Caymmi*, sugere acompanhamento em ritmo de samba no piano para sinalizar o início de tensão e densidade orquestral, figura 54.1, assim como o insere na íntegra executado pelo pandeiro, num contexto em que existe uma espécie de narrativa de acontecimento com final incerto, tal qual a morte de Pedro, permeado por movimentos ondulares. Nas

figuras 54.1 e 54.2, a seta aponta para o samba executado pela percussão, enquanto os círculos ajudam a identificar alguns dos movimentos ondulares.

The image shows a musical score for the piece 'Versando Caymmi' in Samba style, measures 177 to 186. The score is written for three parts: Perc. I, Perc. II, and Pao. (Piano). The Perc. I and Perc. II staves are at the top, and the Pao. staff is at the bottom. The Perc. II staff has a blue arrow pointing to a section labeled 'Pandeiro samba'. Above the Perc. II staff, there are labels for 'Bombo', 'Caixa clara', and 'Pandeiro samba'. The Pao. staff shows a complex melodic line with many notes and accidentals.

Figura 54.1. Versando Caymmi. Samba. Compassos 177 a 186.

The image displays a musical score for the piece 'Versando Caymmi', specifically measures 187 through 191. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cello). Several blue circles and one blue oval are drawn around specific melodic lines in the woodwind, brass, and string sections, highlighting 'wavy movements' (movimentos ondulares). A blue arrow points to the Percussion staff, which is marked with a 'Perc. II' label. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 54.2. *Versando Caymmi*. Movimentos ondulares. Compassos 187 a 191.

A escolha das alturas foi feita baseada na simetrização e ampliação de intervallos predominantes tema, como a quarta justa, e uso de escala

octatônica. Na figura 55 (compassos 207 ao 210) nota-se o procedimento de simetrização na construção de ondas, estruturação melódica e estruturação harmônica. O acorde do compasso 209 é formado pela sobreposição de trítonos, ao mesmo tempo em que a nota Mi, referencial no processo de construção da escala octatônica, aparece duplicada, afirmando sua importância.



Figura 55. *Versando Caymmi*. Simetrização. Compassos 207 a 210.

Sob o aspecto formal, a estrutura de *Versando Caymmi* favorece o contraste e a dualidade. Caracteriza-se como um concerto para piano e orquestra, que simultaneamente tenta manter *O mar*, como canção de Dorival Caymmi, e o mar, como elemento da natureza, sempre presentes. O trecho entre os compassos 405 e 466 não só pode ser analisado como *cadenza*, como essa *cadenza* é executada pelos dois solistas:

a) o mar, presente pelos movimentos ondulares e, nesse caso, principalmente pela presença constante na *cadenza* do tambor oceânico; e

b) o piano. (*figuras 56.1 e 56.2*)

405

Perc. I Carrilhões

Perc. II Tambor cascabel

Pno.

Vc.

CB.

420

Figura 56.1. Versando Caymmi. Cadenza. Compassos 405 a 430.

431

Perc. II

Pno.

443

Tpt.

Perc. I

Perc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

446

Figura 56.2. Versando Caymmi. Cadenza. Compassos 431 a 466.

Num primeiro momento, *Versando Caymmi* baseou-se na *intertextualidade idiomática estilística*, atendo-se ao estilo composicional de Dorival Caymmi e tratamento da ideia musical. No entanto, dada a importância da representação do mar, observa-se intertextualidade idiomática temática como fator não apenas de complementação, mas de igual valor hierárquico, conforme atestado pela análise da obra.

3.4 Suíte Capenga: capenga mas não cai

A Suíte é constituída pelas obras *Forró Capenga: dança se for capaz!*, para acordeão solo; *Samba Capenga: dança se for capaz!*²⁹, para guitarra solo; *Tango Capenga: mire mi pie!*, para guitarra solo; e *Vira Capenga: dança, pula, canta...*, para guitarra solo. “Capenga”, no nordeste do Brasil, tem duas conotações principais: algo mal feito, estranho, fora do padrão; e coxo, manco. A utilização do termo também pode ser feita como verbo: “capengar”. A *Suíte Capenga* referencia gêneros musicais ibero-americanos de caráter dançante, tradicionalmente executados em compasso binário e/ou quaternário simples, e leva em consideração aspectos de semelhança cultural. Todas as peças apresentam elementos de instabilidade e “estranheza”, comparando-se ao gênero original. As peças podem ser executadas individualmente ou em sequência, como movimentos de uma mesma obra.

Samba Capenga, e *Forró Capenga*, caracterizam-se pela desconstrução de ritmos brasileiros de caráter dançante, de forma a explorar irregularidades rítmicas e mudanças de compasso. O tratamento melódico e harmônico dá-se pela utilização de escalas octatônicas, cromatismos e notas de tensão sobre acordes dominantes e tríades. Na figura 57, pode ser observado no compasso 36 uma insinuação da sobreposição dos acordes Sol, formado pela nota do baixo (tônica), última nota do grupo de semicolcheias (quinta) e primeira nota do tempo seguinte (terça), e o acorde

²⁹ *Samba Capenga* e *Forró Capenga* são na verdade a mesma obra, adaptada para instrumentos diferentes, com o intuito de se valorizarem as potencialidades de cada instrumento, ao mesmo tempo em que procura sugerir a sonoridade própria de gêneros musicais.

Fá#7. No mesmo exemplo, observa-se também o jogo de alternância entre compassos de métrica irregular.



Figura 57. *Samba Capenga*. Métrica irregular. Compassos 35 a 38.

Do mesmo modo, em *Tango Capenga*, o tango é a matriz do processo compositivo, desconstruído ao dialogar com o compasso 5/4 e acentuações em pontos menos usuais, como pode ser notado na figura 58, a seguir:



Figura 58. *Tango Capenga*. Desconstrução do tango. Compassos 25 a 31.

A escolha da região no braço do instrumento onde as notas nos compassos 26 e 28 são utilizadas justifica-se pela associação com a sonoridade característica de cordas soltas, em virtude de um bom aproveitamento das características idiomáticas do instrumento.

Vira Capenga é a última parte da *Suíte Capenga*. É construída a partir de elementos idiomáticos do *vira*, gênero músico-coreográfico característico do Minho, Portugal. Assim como as outras peças da *Suíte Capenga*, *Vira Capenga* traz em seu desenvolvimento elementos que ligam a música à dança implícita ao gênero, como fórmulas de compasso e acentuações. Como é característico das danças em geral, a repetição de elementos rítmicos é fundamental para dar suporte ao caráter dançante, simultaneamente a atitude construtiva de uma narrativa paralela ao conteúdo

musical. Do conjunto de peças integrantes da suíte, Vira Capenga é a que mais faz uso de simetrização de células rítmicas, como mostram as figuras 59, 60 e 61. Os círculos destacam os eixos de simetria.

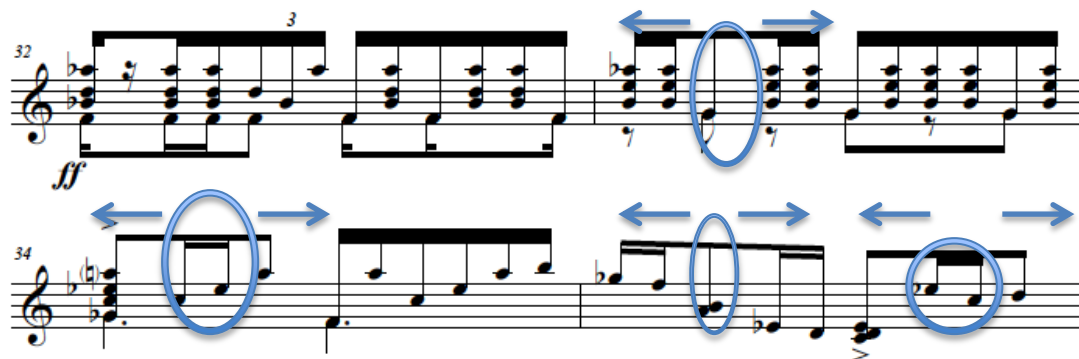


Figura 59. Vira Capenga. Simetrização rítmica. Compassos 32 a 36.



Figura 60. Vira Capenga. Simetrização rítmica. Compassos 48 a 57.



Figura 61. *Vira Capenga*. Simetrização rítmica. Compassos 92 a 95.

Quanto às alturas, a escolha segue a preferência pessoal do compositor de utilizar escalas simétricas, predominantemente octatônica obtida por estrutura semitom-tom. Essa estrutura escalar é também empregada como fator de unidade, no âmbito das alturas, em todas as peças da suíte. A figura 62 mostra fragmento da sessão inicial, onde observa-se a construção melódica a partir do modelo escalar mencionado, tomando como referência a nota *Dó* (compassos 5 e 6), e organização harmônica (final do compasso 6 até compasso 8) tendo a nota *Sol* como origem da obtenção das notas seguindo o mesmo modelo escalar. A relação entre os referenciais *Dó* e *Sol* é, contudo, fundamentada na relação tônica-dominante, embora a peça não se trate de obra tonal. No entanto, a menção ao sistema tonal manifesta-se pela sua atuação nos gêneros musicais de origem.



Figura 62. *Vira Capenga*. Construção melódica. Compassos 5 a 8.

O acorde do compasso 8 antecede o *acelerando* que faz a junção entre as sessões introdutória e a dança, em si. Ainda em consideração a possíveis relações com o sistema tonal dos gêneros de origem, o *acelerando* é construído tendo por base a escala octatônica gerada a partir da nota *Ré*, que em relação ao trecho anterior poderia ser interpretada como dominante.

O trecho seguinte, seguindo a mesma lógica estrutural, poderia caracterizar-se como uma espécie de cadência interrompida, visto sua organização com base na nota *Mi*. A *figura 63* mostra o *acelerando* que faz a ligação entre as sessões e o trecho que o segue:

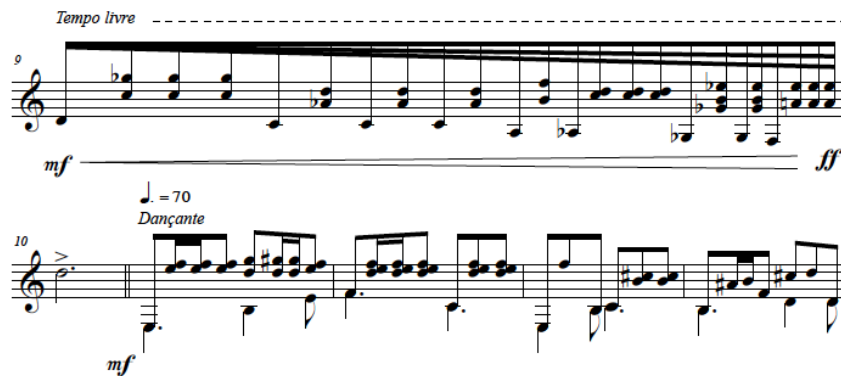


Figura 63. Vira Capenga. Ligação entre sessões. Compassos 9 a 14.

Vira Capenga utiliza efeitos percussivos ao inserir técnicas estendidas e *Pizzicato Bartók*, cuja notação é emprestada de instrumentos de cordas friccionadas. Nas figuras 64, 65 e 66, exemplo da utilização dessas técnicas e instruções na partitura.



Figura 64. Vira Capenga. Técnicas estendidas. Compassos 64 a 66.

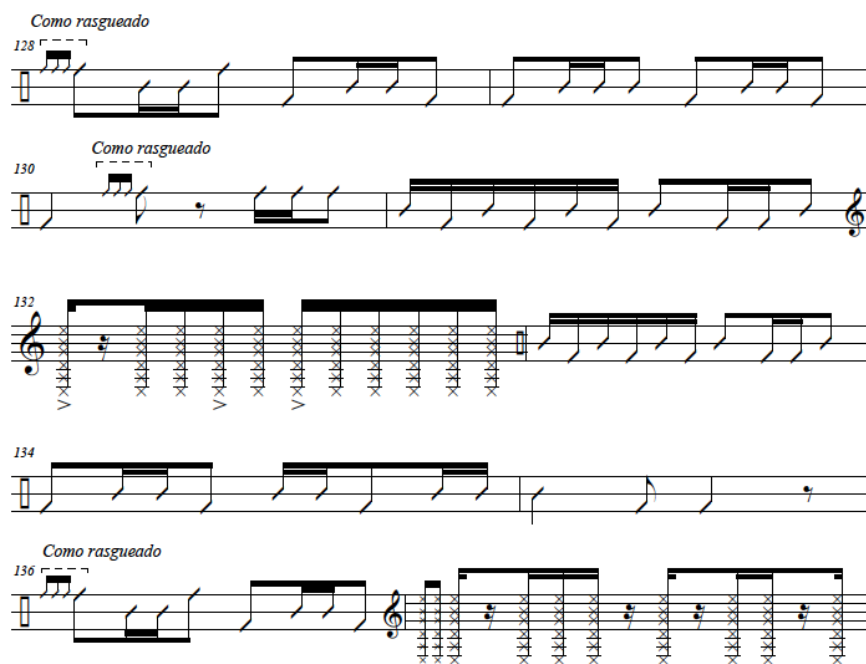
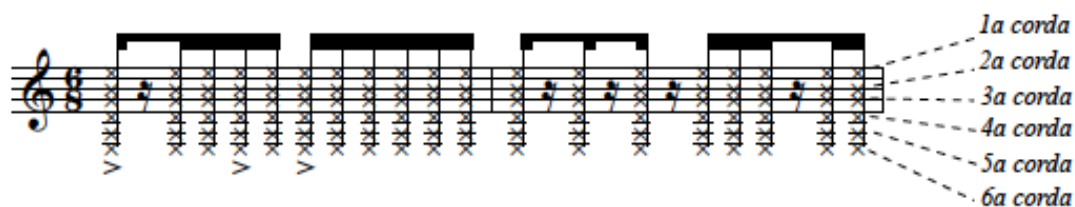


Figura 65. Vira Capenga. Técnicas estendidas. Compassos 128 a 137.

Figuras cuja cabeça correspondam a um "X" devem ser tocadas abafadas com a mão esquerda. Não há notas definidas. O importante é o efeito rítmico. A localização das notas correspondem às cordas da guitarra.



Sons percutidos - Cada linha representa uma região ou característica de som.

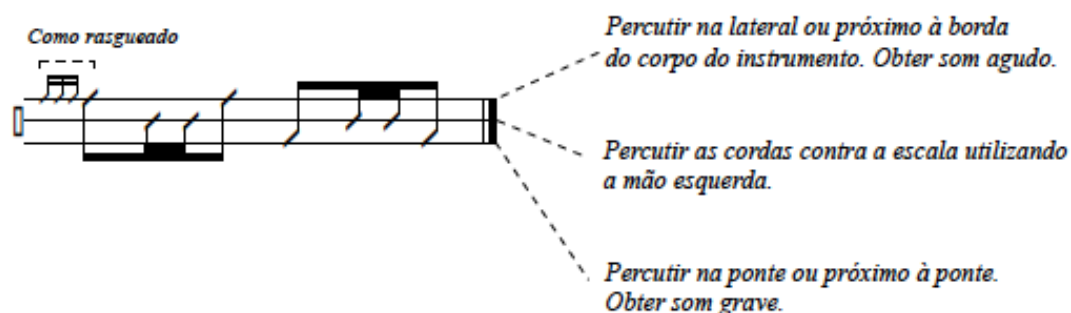


Figura 66. Vira Capenga. Instruções.

A Suíte Capenga tem como *intertextualidade idiomática temática* a principal atitude composicional de unificação e desenvolvimento da obra.

Principalmente em *Tango Capenga*, a tradução idiomática instrumental aparece como atitude de apoio no pensamento intertextual do compositor.

3.5 Lágrimas e caracóis: um fado contemporâneo

Peça para flauta, guitarra e piano, composta a partir da proposta de composição de uma obra com elementos do fado. O processo compositivo baseia-se em aspectos idiomáticos desse gênero musical, tais como a utilização ritmos contrastantes, imitação, melodias acompanhadas intercaladas por solos, além da ressignificação de recursos idiomáticos provenientes de outros instrumentos, a exemplo da técnica de trêmulo da guitarra portuguesa. A construção melódica desenvolve-se principalmente através de escalas octatônicas e cromatismos, aplicadas sobre a harmonia – implícita – estruturada por acordes dominantes. O nome da obra é baseado no formato da “cabeça” das guitarras portuguesas de Coimbra e Lisboa: lágrima e caracol, respectivamente. Uma possível (e recorrente) formação no fado seria integrada por voz, guitarra portuguesa e guitarra (frequentemente referida como *viola*). Esses instrumentos desenvolvem funções diferentes, tais como:

- melodia principal (voz);
- melodia secundária, contracanto e solo entre sessões (guitarra portuguesa);
- acompanhamento (guitarra).

Em *Lágrimas e Caracóis*, as funções são desempenhadas, predominantemente, da seguinte maneira:

- função melódica principal (flauta);
- função melódica secundária, contracanto, função harmônica parcial e solo entre sessões (guitarra);
- acompanhamento (piano).

A figura 67 exemplifica esse esquema de funções.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), and Piano (Piao.). The score is divided into two systems, measures 70-72 and 73-76. The Flute part features a melodic line with various ornaments and dynamic markings. The Guitar part provides accompaniment with arpeggios and reinforces the melody in some measures. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and various musical notations like arpeggios, tremolos, and slurs.

Figura 67. *Lágrimas e Caracóis*. Funções instrumentais. Compassos 70 a 76.

Enquanto a flauta desempenha o papel melódico principal, a guitarra executa acompanhamento com arpejos de mesma figuração rítmica, no compasso 70; dá seguimento à mesma configuração no compasso 71; reforça a melodia no compasso 72 ao formar oitavas com a melodia; e desenvolve contracantos nos compassos seguintes, enquanto também divide a função harmônica com o piano.

Outro aspecto relevante é a menção à técnica de *tremolo* – comum na execução de melodias na guitarra portuguesa – nos instrumentos da obra, conforme os exemplos (figuras 68 a 71):

The image shows a musical score for the Flute (Fl.) part, measures 39 and 40. The notation indicates a tremolo technique, with repeated notes and slurs. The measure numbers 39 and 40 are clearly marked at the beginning of the staff.

Figura 68. *Lágrimas e Caracóis*. Menção ao *tremolo* (flauta). Compassos 39 e 40.



Figura 69. Lágrimas e Caracóis. Menção ao tremolo (flauta). Compassos 50 ao 54.



Figura 70. Lágrimas e Caracóis. Menção ao tremolo (flauta). Compassos 70 a 72.



Figura 71. Lágrimas e Caracóis. Menção ao tremolo (guitarra). Compassos 80 a 91.

A forma musical é determinada pelo contraste entre as sessões, intercaladas por trechos melódicos alusivos ao prolongamento do texto musical proveniente da voz e ao solo instrumental recorrente no gênero fado. A *intertextualidade idiomática instrumental* oferece suporte à *intertextualidade idiomática temática*.

3.6 Chula: homenagem a Alumínio

Para clarinete solo, é dedicada ao mestre cantador de chula³⁰ Antônio Saturno, conhecido como Alumínio³¹. O samba-chula³² é um gênero musical

³⁰ Os termos “mestre cantador”, “cantador” ou simplesmente “mestre”, são empregados no nordeste brasileiro para designar pessoas, geralmente homens com idade avançada, que dominam o ofício e prática do canto em gêneros tradicionais. “Cantador de chula”, por sua vez, faz referência ao gênero específico samba-chula.

³¹ *In memoriam*.

tradicional do Recôncavo Baiano, subgênero do samba-de-roda, e se diferencia do samba corrido pela utilização dos instrumentos, peculiaridades rítmicas, coreográficas e musicais, além da forma de participação masculina e feminina. A obra *Chula* é baseada essencialmente no trabalho do grupo Samba Chula de São Braz³³.



Figura 72.1. Trecho de *Dona da Casa*, grupo Samba Chula de São Braz.



Figura 72.2. Trecho de *Dona da Casa*, grupo Samba Chula de São Braz.

³² O significado de *chula* aqui não tem nenhuma referência à aplicação do mesmo termo com sentido de “algo de baixo calão” ou pouco valor, como também é empregado em diferentes regiões do Brasil.

³³ O grupo Samba Chula de São Braz é um dos principais grupos de samba-chula ativos no Brasil, e um dos mais organizados em termos de prática musical profissional, tendo se apresentado em festivais e eventos no Brasil, Portugal, Inglaterra, França, Bélgica, Holanda, Israel, Qatar e Dinamarca. O grupo é integra o dossiê de registro do Samba de Roda, desenvolvido na ocasião do reconhecimento do samba-de-roda como patrimônio imaterial da humanidade pelo Iphan. O projeto foi coordenado por Carlos Sandroni, professor da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE e presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia (2002-2004). A equipe de pesquisa constituiu-se das etnomusicóloga Katharina Döring, professora da Universidade do Estado da Bahia, e Francisca Marques, presidente da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, de Cachoeira/BA; do antropólogo Ari Lima, professor da Faculdade de Tecnologia e Ciência, de Salvador; da pesquisadora de dança Suzana Martins, professora da Universidade Federal da Bahia, e do documentarista Josias Pires, professor da Faculdade Dois de Julho, de Salvador.

As características mais marcantes da obra *Chula* são o contraste entre repouso em notas longas e grupos de notas curtas, como forma de estabelecer relação com o procedimento adotado para desenvolvimento melódico livre, como no exemplo anterior, e a utilização de técnicas estendidas no clarinete, principalmente no intuito de ilustrar aspectos e ritmos percussivos originais do samba (figura 73).



Figura 73. *Chula*. Técnicas estendidas. Compassos 32 a 38.

A figura 74 mostra como a indicação é apresentada na partitura original:



Figura 74. *Chula*. Instruções.

É importante ressaltar que Alumínio também costumava utilizar, vocalmente, o ritmo do exemplo abaixo de maneira onomatopeica, sem notas definidas, como efeito musical parecido com um chocalho, caxixi ou ganzá.



Figura 75. *Chula*. Efeito vocal.

Assim, *Chula* mescla elementos próprios do gênero samba, técnicas instrumentais inerentes ao clarinete em sua abordagem contemporânea e maneira de executar música do próprio Alumínio, na atitude imitativa da percussão. *Chula* foi estreada na mesma época em que o grupo Samba Chula de São Braz se apresentava em festival no Qatar, primeira apresentação do grupo sem a dupla de mestres cantadores. O uso do instrumento solo (clarinete) em discursos distintos, por vezes rítmico, melódico ou como eco de uma outra voz, a desempenhar funções normalmente compartilhadas entre os mestres cantadores, assume ideologicamente a presença de apenas um dos mestres. Em *Chula*, o compositor procura frisar o estilo próprio de se cantar samba chula e o estilo de cantar de Antônio Saturno, o Alumínio.

3.7 Segredo das folhas: variações sobre temas de candomblé

Composta especialmente para o Duo Robatto ³⁴, essa peça desenvolve-se pela tradução de aspectos rítmicos do candomblé somados a variações em duas cantigas para Ossaim, transcritas abaixo (figura 76 e figura 77) por Ângelo Cardoso (2006):



Figura 76. Cantiga para Ossaim (I). Tradicionalmente acompanhada pelo toque *ijexá*.

³⁴ O Duo Robatto é um conjunto de câmara que se dedica à pesquisa e divulgação do repertório para dueto de flauta e clarinete. Os irmãos Robatto sempre se preocuparam em atuar na formação do Duo durante toda sua carreira, que começou na década de 80.



Figura 77. *Cantiga para Ossaim (II)*. Tradicionalmente acompanhada pelo toque *ramunha*.

O título da peça relaciona-se com o mito de Ossaim, cujo segredo de manipulação das plantas a fim de curar enfermidades é-lhe atribuído, sendo também conhecido como “o grande médico” (Cardoso. 2006, p 303). Nos temas originais, a irregularidade rítmica está ligada ao fato de Ossaim possuir apenas uma perna, fato que faz com que a música esteja ligada a aspectos cênico-coreográficas. Os ritmos/toques utilizados em *Segredo das folhas* são o *ramunha* e o *ijexá*, transformados através de:

- adição e subtração de elementos;
- simetrização;
- sobreposição;
- ornamentação.

É importante lembrar que tanto o *ramunha* quanto o *ijexá* são executados originalmente por vários instrumentos, cuja soma dos ritmos pode acarretar em pequenas variações de uma execução a outra, assim como de um grupo de executantes para outro. O *ramunha*, por exemplo, é tocado no *rumpi* e no *lé* de várias maneiras, conforme ilustra algumas possibilidades a figura 78.



Figura 78. *Ramunha e variações.*

No $g\tilde{a}^{35}$, o mesmo toque é executado como apresentado na figura 79:

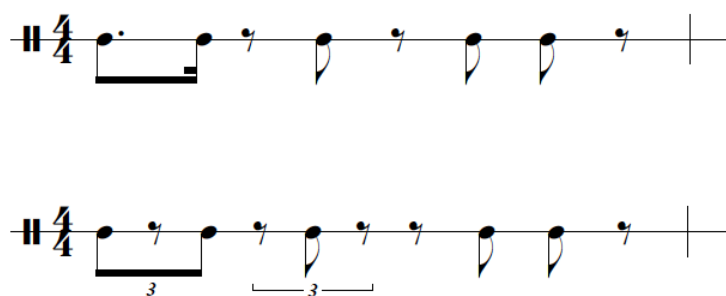


Figura 79. *Ramunha e variações (gã).*

Essas fórmulas rítmicas, na forma original ou com transformações, são as únicas utilizadas em toda obra. A presença do acompanhamento percussivo é referenciada através de técnicas estendidas, conforme o fragmento da figura 80, onde pode ser constatado, na íntegra, os ritmos mencionados na figura 79.

³⁵ agogô



Figura 80. *Segredo das Folhas. Ramunha*. Compassos 33 a 39.

A *intertextualidade idiomática temática* é expressa por meio da interpretação do intertexto proveniente dos temas de candomblé. Inerente ao contexto dessa prática musical está o caráter percussivo e a presença dos tambores e instrumentos de percussão. É praticamente impossível dissociar a música do candomblé da sonoridade da percussão. Essa sonoridade apresenta-se implícita em toda manifestação musical desse contexto. Em *Segredo das Folhas*, o compositor opta por dar algum destaque a fragmentos musicais em que os ritmos sejam apresentados tais como na percussão do candomblé, isto é, sem definição de alturas, timbres mistos como alusão aos toques constituídos por diferentes ritmos e timbres distintos, padrões repetidos, dentre outros aspectos. Assim como em outras peças que compõem o portfólio, em *Segredo das Folhas* um tipo de intertextualidade é complementar a outro, nesse caso, *intertextualidade idiomática temática* e *intertextualidade técnico-instrumental*.

Comentários conclusivos

Sob um olhar amplo, sempre haverá intertextualidade em algum âmbito. Entretanto, o uso do termo justifica-se pela presença marcante do intertexto, assim como a possibilidade de identificação do mesmo e os processos envolvidos. Quando a atitude compositiva é recorrentemente apoiada em modelos intertextuais, pode-se concluir que há por parte do autor – neste caso, compositor – reconhecimento da importância das matrizes cujo seu trabalho provém. A utilização consciente da intertextualidade idiomática, assim como elementos intertextuais, consiste uma ferramenta poderosa do ato expressivo. Como afirma Lima (1999, 60), numa revisitação ao pensamento de Schönberg, “a ideia em composição musical não pode ser apresentada como algo estático, ela se constitui no espaço entre o nível de concepção e o nível da apresentação”. A ideia, texto, mensagem, objeto comunicativo, discurso, só pode ser conhecido pela apresentação, através de linguagens. A concepção, por sua vez, dá-se por estímulos de outros compositores, obras musicais, obras artísticas, comunicação social, contextos culturais, etc. Os vários níveis de concepção estão associadas às relações cíclicas que o indivíduo tem com o mundo e consigo mesmo. Embora aparentemente não exista espaço para a dimensão cultural no esquema composicional de Schönberg, que se desloca do psicológico para a metafísica, levado pela constante preocupação com a tradição alemã a fim de criar um contexto teórico (Lima. 1999, 61), os ideais de compositores iconoclastas, como o próprio Schönberg, surgem como uma resposta a um sistema até então dominante e compartilhado por praticamente todos os compositores de sua época. A “invenção” do atonalismo e outras correntes e teorias musicais como processo de comunicação social, no sentido de repensar valores e funções musicais, tem muito mais a dizer do que a simples organização de sons, como é muitas vezes mal interpretada. Desta forma, os compositores do século XXI parecem estabelecer alguma ligação ao primeiro “bárbaro”, que da forma mais rudimentar e primitiva, fez uso da linguagem musical, por um fato tão simples e natural quanto o ato compositivo: falar uma mesma língua, apesar de cada indivíduo possuir a sua própria. Da mesma maneira, o desenvolvimento das várias línguas no mundo

deu-se pela modificação, pela interação com outras línguas e inúmeros outros fatores de comunicação. A comunicação acontece na resignificação e interpretação de acordo com os significados individuais, surgidos de ideais compartilhados. Aprender ou ensinar composição só é possível se considerado como um ato de comunicação ou ato expressivo capaz de submissão aos fenômenos da retórica e poética-literária. A escrita de uma dissertação ou tese acadêmica é, por si só, um ato intertextual que absorve a linguagem de autores e traduz conceitos e ideias dos mais distintos idiomas. Ao mesmo tempo em que a linguagem escrita se apresenta permeada de normas gramaticais e acordos ortográficos, a criança que diz as primeiras palavras assim o faz a partir da observação, seguida de reprodução. “A criança começa a ver-se, pela primeira vez, pelos olhos da mãe, é no seu tom que ela começa também a falar de si mesma (Bakhtin. 1997, 69)”. A necessidade e vontade de comunicação antecede as normas. As teorias musicais atuam frequentemente como a gramática atua na língua: rege sem exercer domínio. Assim como existem as variantes da língua, com seus regionalismos, sujeitos à aceitação ou à rejeição, os compositores aprendem, na medida em que sua individualidade exige, a desenvolver sua própria linguagem. Essa linguagem composicional pode ser compreendida e interpretada em diferentes níveis, e o compositor, ao se conscientizar dos seus próprios intuitos e processos evolutivos, aprende a se expressar de forma mais satisfatória. Outras linguagens constituem a sua própria linguagem. Ao traduzir os discursos originados em outro idioma o compositor amplia seu vocabulário e potencial comunicativo, e avança no caminho do autoconhecimento. O ato compositivo alimenta-se pela renovação da criatividade. “A razão para a compulsão pela renovação da criatividade parece ser a de que cada trabalho novo traz consigo um elemento de autodescoberta. Devo criar a fim de me conhecer, e uma vez que o autoconhecimento é uma busca sem fim, cada trabalho é apenas parte da resposta para a pergunta ‘quem sou eu?’” (Copland. 1952, 41). O caminho de autoconhecimento é iniciado pela auto-percepção de inserção num contexto à sua volta.

Assim, “música como uma linguagem simbólica de valores psicológicos e simbólicos só pode ser tornada evidente através da música em

si, enquanto a música que é dita significar apenas música em si, cria padrões de sons que inevitavelmente sugerem algum tipo de conotação na mente do ouvinte, mesmo que seja a alegria de fazer música para o seu próprio bem” (Copland. 1952, 12).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDO, Sandra N. 2000. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Per Musi, v.1. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p.16-24.

ADLER, Samuel. 1989. *The Study of Orchestration*. 2 ed. New York.

ARAÚJO, João Paulo. 2006. *Laboratório de composição para clarineta solo: uma experiência entre intérprete e estudantes de composição*. Tese de Mestrado em Música – Execução Musical, Universidade Federal da Bahia.

BAKHTIN, Mikhail. 1997. *Estética da criação verbal*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.

BANDEIRA, Manuel. 1991. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

CÂMARA JR. 1954. Joaquim Mattoso. *Princípios de Linguística Geral*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. 2006. *A Linguagem dos Tambores*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia.

CARVALHO, João de. 2012. *O sublime mar de Caymmi*. *Revista Brasileira de Estudos da Canção* – ISSN 2238-1198. Natal, v.1, n.1, jan-jun 2012. Disponível em: www.rbec.ect.ufrn.br

COPLAND, Aaron. 1952. *Music and imagination*. President and Fellows of Harvard College.

DORING, Katharina. 2014. *The multitasking ethnomusicologist*. Artigo não publicado.

ELICHIRIGOITY, Maria Teresinha Py. 2008. *A formação do sentido e da identidade na visão Bakhtiniana*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 181-206.

ELIOT, Thomas S. 1982. *Tradition and the Individual Talent*. In: *Perspecta*, Vol. 19, p. 36-42.

ESCUDEIRO, Daniel. 2012. *Intertextualidade idiomática na música: apontamentos para um conceito e prática no Século XXI*. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). Rio de Janeiro: Anais. 2012. p. 200-210.

FÁVERO, Leonor L. e KOCH, Ingedore G. V. 1983. *Introdução à Linguística Textual*; São Paulo: Cortez.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 2005. *Miniaurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. 6 ed. Curitiba: Positivo.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Semântica Estrutural*. Tradução: Hakira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2 ed. São Paulo: Cultrix.

GROUT, Donald J. 1994. *História da Música Ocidental* / Donald J. Grout, Claude V. Palisca. 1 ed. Lisboa: Gradiva.

HURON, D., and J. Berc. 2009. *Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances*. *Empirical Musicology Review*. V. 4 no.3. p.103.

JUNG, Carl Gustav. 1978. *Estudos sobre Psicologia Analítica*. Petrópolis: Vozes.

KIEFER, Bruno. 1990. *História e significado das obras musicais*. 6.ed. Porto Alegre: Movimento.

KOCH, Ingedore G. Villaça. 2012. *Intertextualidade: diálogos possíveis* / Ingedore G. Villaça, Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante. 3 ed. São Paulo: Cortez.

KRISTEVA, Júlia. 2005. *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva.

LICHT, Michael S. 1980. *Harmonica Magic: Virtuoso Display in American Folk*. Ethnomusicology, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. v. 24, n° 2. p.218.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. 2005. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna R.; BEZERRA, Maria A. Gêneros textuais e ensino. Rio de Janeiro: Lucerna.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. 1983. *Linguística textual, o que é e como se faz*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco. Série Debates, v. 1.

PEREIRA, Marco. 2007. *Ritmos Brasileiros para violão*. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Garbolights Produções Artísticas.

PILGER, Hugo Vargas. 2010. *Aspectos Idiomáticos na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos*. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). Rio de Janeiro: Anais. 2010. p. 758-767.

ROBATTO, Pedro. 1999. *Duos para flauta e clarineta: "Dualismo II" de Fernando Cerqueira e "Ibeji" de Paulo Costa Lima*. In: XII Encontro da ANPPOM. Salvador: Anais. 1999.

ROZA. Luiz Fernando Garcia. 2009. *Freud e o inconsciente*. 24.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SCARDUELLI, Fabio. 2007. *A Obra para Violão de Almeida Prado*. Dissertação Mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SCHMIDT, Siegfried J. 1978. *Linguística e Teoria do Texto*. Trad. De Ernst F. Schurmann. São Paulo: Pioneira.

SCHURMANN, Ernst. F. 1990. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2 ed. Brasília: Brasiliense.

ZIMERMAN. David E. 2001. *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed.

Anexo I – Entrevista concedida por Lupa Santiago a Túlio Augusto
(10 de junho de 2015, via Skype)

TA – De que forma o estudo da linguagem de um determinado instrumento influencia e contribui para o desenvolvimento de uma linguagem pessoal em um outro instrumento?

LS – Outros instrumentos utilizam o range que o seu próprio instrumento não usa, no meu caso a guitarra. Por exemplo, eu quando estudo transcrições de obras para piano, violino, saxofone, percebo que eles utilizam registros e digitações completamente diferentes da guitarra. Isso traz novas ideias. O piano me ajuda muito com o desenvolvimento de acordes; o trompete tem uma digitação muito parecida com a da guitarra. O saxofone já é bem diferente, às vezes algo que parece simples é bastante complicado para transpor para a guitarra. Tudo isso é ótimo porque você acaba desenvolvendo uma maneira diferente de tocar, você desenvolve uma maneira diferente de outros guitarristas que estudam apenas o seu instrumento. Assim você entende a linguagem de outros instrumentos, compreende mais o que você ouve, vê o que está acontecendo e como está acontecendo.

TA – Além de transcrições, de que maneira o estudo da linguagem de um instrumento pode ser feita?

LS – Ajudou muito pra técnica as sonatas e partitas do Bach para violino. Para guitarra ele foi muito generoso e deu pra aproveitar muito tanto pra técnica quanto pra leitura, visualização do instrumento. Estudei também por um livro de transcrições do McCoy Tyner que me ajudou muito a entender a condução das vozes, construção dos acordes.

TA – Quais os processos envolvidos na transcrição (ou tradução de elementos idiomáticos) de frases e discurso de ideias musicais com origem em uma outra linguagem instrumental que atuam sobre aquele que adota essa atitude e como eles ajudam a formar o próprio discurso musical?

LS – Acredito que aplica-se a qualquer instrumento, seja transcrevendo guitarristas, pianistas, saxofonistas, qualquer outro instrumento. É tudo vocabulário que a gente vai aprendendo. É importante fazer transcrições do seu próprio instrumento, sim. Quando eu seleciono no início do ano os músicos cujas músicas eu vou transcrever eu procuro sempre, primeiro: focar em músicos que são mestres naqueles defeitos que eu estou tentando melhorar; segundo, se eu for transcrever quinze solos naquele ano, eu divido mais ou menos em oito guitarristas e sete de outros instrumentos, ou dez guitarristas e cinco de outros instrumentos. Tem solos em que eu aprendo frases. Outros não, mas que aprendo em outros pontos, como suingue, articulação, desenvolvimento do solo, etc. Só de tocar você fica mais próximo da linguagem e onde ele vem. Às vezes transcrevo diminuindo a velocidade com alguns aparelhos e softwares, depois aprendo o solo e em seguida memorizo e toco mais uma semana memorizado. Às vezes tenho alguma coisa pra retirar desse solo, às vezes não, mas depois desse processo ele

entra na minha cabeça e pra mim é o bastante. Tem solos que eu tiro algumas frases, tem solos que eu tiro várias e tem solos que não tiro nenhuma, é bem variado. Quando eu aproveito alguma frase eu procuro aplicar nas músicas de maneiras diferentes, ritmos diferentes. Acho bastante salutar, você acabar não pensando na frase, necessariamente. As frases vão gerar vocabulário e isso é bom o bastante, não precisa aplicar a frase exatamente igual. É importante aprender através de solos porque você é o que veio antes, o que veio depois, entende o que estava acontecendo naquele contexto. Se você pega um livro de frases não tem o mesmo efeito.

TA – O que há de benéfico e prejudicial na influência e o que deve se buscar e evitar na influência de outros artistas?

LS – Não me preocupo tanto com isso. Tudo é benéfico, a gente aprende com os nossos heróis, as pessoas que vieram antes, mas acho que a gente tem que aprender de fontes variadas porque se você aprende a partir de um só (artista), a tendência é que você comece a soar como ele. Mesmo que que goste de mais de um ou de outro, ou possa soar um pouco parecido em alguns momentos, não tem problema nenhum. Acho que se deve aprender o máximo possível do máximo de artistas, acho que a influência não prejudica em absolutamente nada. As pessoas que não transcrevem a sua herança tem a tendência de “soar de Marte”, completamente fora. Você tem que soar dentro do estilo. Nada melhor do que aprender todo o estilo profundamente, estudar vários artistas diferentes.

TA – A linguagem pessoal pode e deve se fundamentar na influência a que o artista se submete, seja ela proveniente de outros artistas, gêneros, contexto social, etc?

LS – É inevitável. Acho que deve-se estudar o máximo possível a herança que você estiver interessado. Se você estiver interessado em jazz, por exemplo, é preciso estudar todo o jazz, de todas as épocas e vários artistas diferentes, vários artistas do seu instrumento e vários artistas de outros instrumentos pra poder se aprofundar. É inevitável também que você traga a herança de outros estilos que você possa tocar, mas tudo bem, música é a reprodução do seu dia-a-dia, a arte é isso.

TA – Qual a importância da maneira de como o discurso musical se desenvolve em relação ao seu conteúdo em si?

LS – O discurso se desenvolve de forma natural. De tanto se estudar o vocabulário de outras pessoas, esse vocabulário vai sendo incorporado ao nosso próprio vocabulário e a gente acaba expressando de uma forma pessoal. Mesmo que que você toque a mesma música ou a mesma ideia que outra pessoa tocou, a ocasião vai ser diferente, o público vai ser diferente, o tempo vai ser diferente, a forma de tocar também vai ser diferente. À medida em que você conhece bem outros vocabulários você vai saber aplicar e soar diferente, ao mesmo tempo em que autêntico. Aliás, legítimo, por ter vindo de uma tradição.

TA – Como o intercambio entre linguagens, sejam elas musicais, artísticas ou pessoais pode enriquecer o ensino de música, de modo a criar bases para a formação da individualidade?

LS – Acho toda forma de arte excelente. Essa semana fui a uma exposição do Kandinsky que me inspirou demais. A arte é a ligação entre você e você mesmo, entre você e as outras pessoas, você e o mundo. É como você se comunica, se projeta e contribui pro mundo. Toda forma de arte enriquece, assim como toda forma de comunicação, convivência com as pessoas. Mas é lógico que se seu interesse é música você precisa estar em contato sobretudo com música. Tem gente que vai ao cinema esperando que isso ajude a desenvolver a música. Ajuda, mas há suas limitações. Não adianta passar cinco dias por semana no cinema apenas para enriquecer a música apenas com isso.

Anexo II – Partituras

Maculelêafoxébaião

Obra composta especialmente para o projeto MAB - Música de Agora na Bahia
Esta obra foi realizada graças ao apoio do Programa IBERMUSICAS

Túlio Augusto

♩ = 80

3X

2X

3X

Guitarra

ff

(pizz. sempre)

Violoncelo

The musical score is written for Guitarra and Violoncelo. The Guitarra part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. It features a complex, fast-paced melody with many beamed sixteenth notes. The Violoncelo part is in bass clef with the same key signature and time signature. It provides a rhythmic accompaniment, often using a 'pizzicato' technique as indicated by the '(pizz. sempre)' instruction. The score is divided into three main sections, each marked with a repeat sign and a multiplier: 3X, 2X, and 3X. The first section (3X) starts with a double bar line and a repeat sign. The second section (2X) also starts with a double bar line and a repeat sign. The third section (3X) starts with a double bar line and a repeat sign. The score includes dynamic markings such as **ff** (fortissimo) and **ff** (fortissimo). There are also performance instructions like 'abafar com a mão esquerda' (muffle with the left hand) and 'pizz. sempre' (pizzicato always). The score is written for a guitar and a cello, with the guitar part in treble clef and the cello part in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score is divided into three main sections, each marked with a repeat sign and a multiplier: 3X, 2X, and 3X. The first section (3X) starts with a double bar line and a repeat sign. The second section (2X) also starts with a double bar line and a repeat sign. The third section (3X) starts with a double bar line and a repeat sign. The score includes dynamic markings such as **ff** (fortissimo) and **ff** (fortissimo). There are also performance instructions like 'abafar com a mão esquerda' (muffle with the left hand) and 'pizz. sempre' (pizzicato always).

12

This musical score is for the piece "Maculelêafoxébaião". It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 12-14) features a treble staff with a continuous pattern of eighth notes marked with 'x' and a bass staff with a similar pattern. The second system (measures 15-17) continues this pattern. The third system (measures 18-21) introduces a new melody in the treble staff, marked with accents (>) and a key signature change to one sharp (F#). The bass staff continues with a melodic line. The piece ends with a final measure in the third system.

15

18

21

27

percutir alternadamente com as pontas dos dedos indicador e médio da mão direita no tampo (som de unha)

percutir no tampo com a intenção de obter som grave

34

41

48

mp *ff* *mp* *f* *mp*

52

f

57

61

64

ff *mp* *f*

mp *f*

F

Maculelêafoxébaião

5

73

mp

77

mp

81

ff

mf

ff

85

mf

Detailed description: This musical score is for the piece 'Maculelêafoxébaião'. It consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system starts at measure 73. The treble staff features a complex rhythmic pattern of chords and single notes, with many notes marked with 'x' indicating a specific articulation. The bass staff provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present. The second system begins at measure 77. The treble staff continues with similar rhythmic patterns, while the bass staff has a more melodic line. A *mp* dynamic is also shown. The third system starts at measure 81. The treble staff has a more melodic and expressive line, with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The bass staff continues its accompaniment. A *mf* (mezzo-forte) dynamic is marked. The fourth system begins at measure 85. The treble staff features a melodic line with a *mf* dynamic. The bass staff continues with a steady accompaniment. The score ends at measure 88.

89

f *mp*

93

f *mf* *ff* *mp*

98

f *mf* *ff* *mp*

102

f *ff*

This musical score is for the piece "Maculelêafoxébaião". It consists of two systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system covers measures 89 to 92, and the second system covers measures 93 to 102. The key signature has one flat (B-flat). Measure 89 starts with a treble staff containing a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a triplet of eighth notes (F, E, D) marked with a fermata. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 90 continues the melody in the treble staff with a half note F, a quarter note E, and a quarter note D, followed by a half note C. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 91 features a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 92 shows a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 93 begins with a treble staff containing a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 94 features a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 95 shows a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 96 features a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 97 shows a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 98 begins with a treble staff containing a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 99 features a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 100 shows a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 101 features a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. Measure 102 shows a treble staff with a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G, followed by a half note F. The bass staff has a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G.

106

p *f*

110

p *f*

114

p *f*

117

mf

Measures 121-124. Treble clef staff with notes and rests. Bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *mf*. A large black dot with an 'X' is on the first measure of the bass staff.

Measures 125-128. Treble clef staff with notes and rests. Bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *f*. A fermata is over the final note of measure 128 in the treble staff.

Measures 130-132. Treble clef staff with notes and rests. Bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *f*. A large black dot with an 'X' is on the first measure of the bass staff. A circled plus sign is above measure 130 in the treble staff.

Measures 133-136. Treble clef staff with notes and rests. Bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *f*.

137

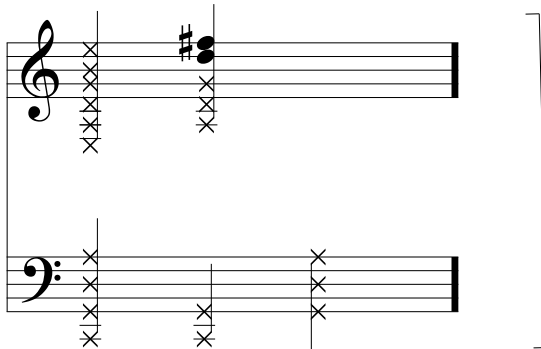
142

ff

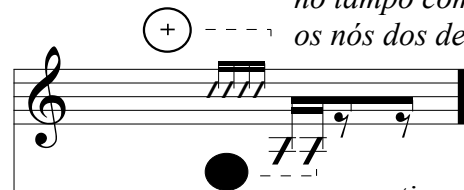
146

ff

Instruções/legenda

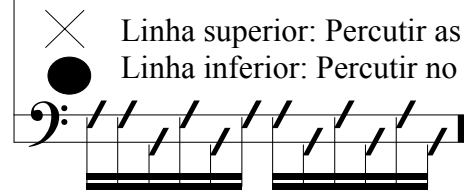


Abafar com a mão esquerda as cordas indicadas com X
Cordas abafadas podem aparecer simultaneamente a notas escritas de forma convencional



*percutir alternadamente com as pontas dos dedos indicador e médio da mão direita
no tampo com intenção de obter som agudo (som de unha). Também é possível utilizar
os nós dos dedos ou tocar "como rasgueado"*

*percutir no tampo com a intenção
de obter som grave*



× Linha superior: Percutir as cordas contra o espelho utilizando os dedos da mão esquerda
● Linha inferior: Percutir no tampo com a intenção de obter som grave

Exceto trechos de caráter percussivo, toda a parte do violoncelo é tocada em *pizzicato*

InPulso

para piano solo

Túlio Augusto

♩ = 150

M.D.

M.E.

mf

11

p

17

pp *cresc.*

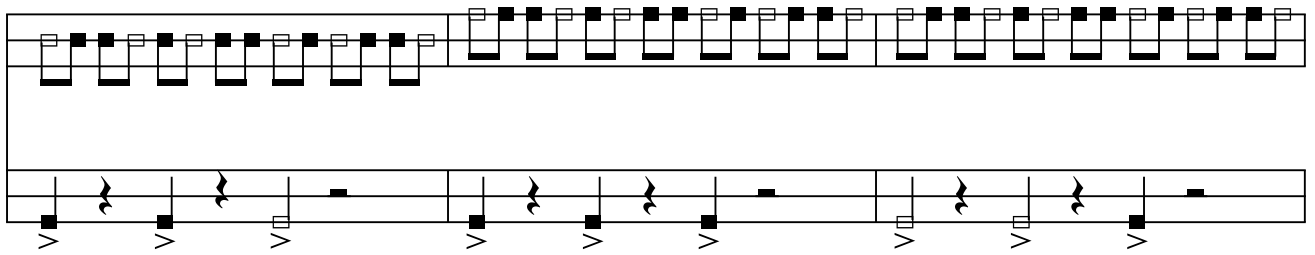
23

f

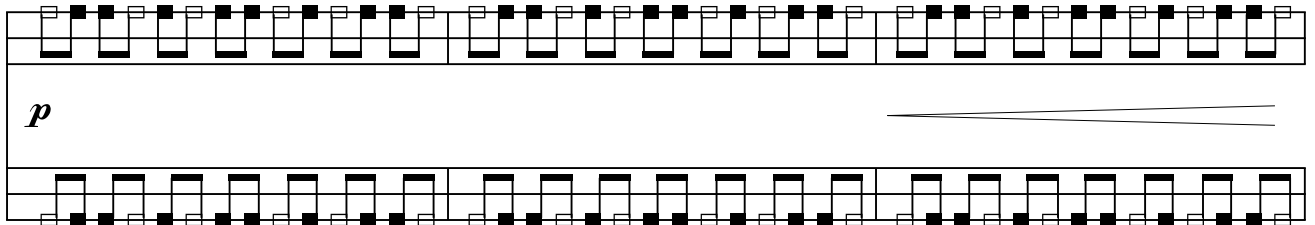
28

ff

31



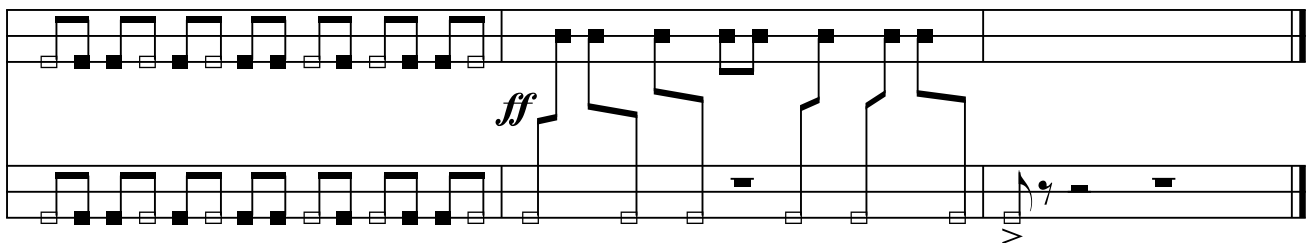
34



37



40



I N S T R U Ç Õ E S

Quanto ao registro, o intérprete deve dividir o piano em três âmbitos, sendo a distância entre as mãos de escolha livre, porém, respeitando esses âmbitos:

Grave -Linha Superior

Média - Linha do meio

Aguda - Linha inferior

A pauta superior representa a mão direita;

A pauta inferior representa a mão esquerda;

As figuras brancas representam clusters de notas brancas e devem ser tocadas com o pulso, na região próxima à palma da mão;

As figuras negras representam clusters de notas negras e devem ser tocadas com os dedos;

Todos os ataques são constituídos de clusters.

Versando Caymmi

Concerto para "O Mar"

Túlio Augusto

Partitura em C

♩ - 88

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

39

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

3

[illegible]

66

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

I

pp

f

arco

5

3

6

[illegible]

82

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

89

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

mp

a 2

I

II

3

6

sul pont.

f

97

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Perc. I

Perc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

mf

f

a 2

mf

ff

Bombo

Caixa clara

Prato suspenso

Triângulo

ord.

sul tasto

fp

[illegible]

[illegible]

131

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

pp

p

p

p

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

142

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

mf

f

arco

ord.

f

6

5

5

3

6

[illegible]

[illegible]

168

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

sul tasto

sul tasto

[illegible]

187

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Perc. I

Perc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

17

192

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Perc. I

Perc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

mp

mp

mp

mp

mp

mf

Pandeiro apenas guizos

sul pont.

sul pont.

199

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

p

ord.

p

ff

ord.

p

ff

[illegible]

216

Flm.

mp

3 3 7

Fl.

Ob.

Cl.

a 2

Fg.

Perc.I

Woodblock

f

Perc.II

chicote

f

Pno.

f

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

f

CB.

f

230

Woodblock

Perc.I

Pno.

Vln. I

solo

f

Vln. II

pizz.

Vla.

pizz.

Vc.

pizz.

CB.

240

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tuba

Perc. I

Perc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

Carrilhões

ord.

arco

p

f

6

>

[illegible]

255

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

[illegible]

270

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

The musical score for 'Versando Caymmi' begins at measure 270. The instrumentation includes Flm., Fl., Ob., Cl., Tpt., Tpa. I e II, Tpa. III e IV, Tbn., Tbn. B., Tuba, Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and CB. The woodwinds (Flm., Fl., Ob., Cl.) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla.) play sixteenth-note patterns, while the brass (Tpt., Tpa. I e II, Tpa. III e IV, Tbn., Tbn. B., Tuba) play sustained notes. The piano part (Pno.) has a simple harmonic accompaniment. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The dynamics are marked with 'f' (forte) for the woodwinds and brass. The woodwinds and strings play sixteenth-note patterns, while the brass and tuba play sustained notes. The piano part has a simple harmonic accompaniment.

[illegible]

281

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

287

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

f

mf

ff

sul tasto

[illegible]

329

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Eg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Perc. I

Perc. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

5

a 2

f

a 2

f

a 2

a 3 Sem surdina

f

f

f

Woodblock

Prato suspenso

p

ff

f

342

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

358

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Perc. I

Perc. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

Pau de chuva

Carrilhões

366

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

ord.

ord.

ord.

ord.

373

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

mp

p

ff

Div.

391

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

405 *Triângulo*

Perc. I *Carrilhões* *mf* *Tambor oceânico*

Perc. II *mp*

Pno. *mp* *f*

Vc.

CB.

420

Perc. II

Pno.

431

Perc. II

Pno.

445

Tpt. *mf*

Perc. I *Pau de chuva* *mf*

Perc. II

Pno. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

CB. *pp*

467

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

490

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

502

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Perc. I

Perc. II

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

Bombo
f

Caixa clara
f

Bombo
ff

Pratos de mão
f

Pratos de mão
ff

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

5/2

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Perc. I

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

Caixa clara

f

ff

Div.

Div.

522

Flm.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Tpt.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tbn.

Tbn. B.

Tuba

Perc. I

Perc. II

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

Prato suspenso

Caixa clara

Bombo

Gongo chinês

fff

f

8va

3

6

7

I. Samba Capenga

da Suíte Capenga

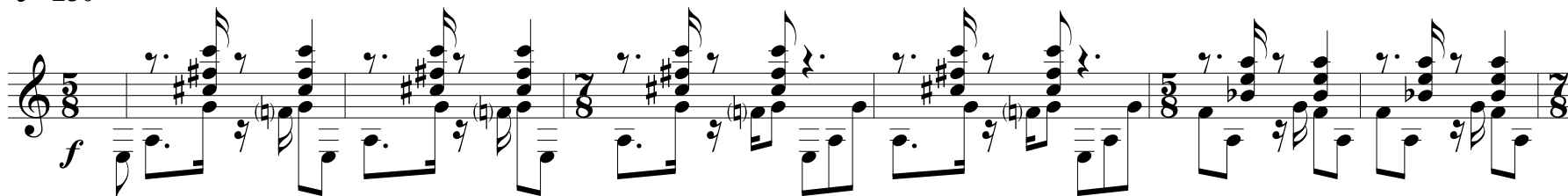
Túlio Augusto

Dança se for capaz!

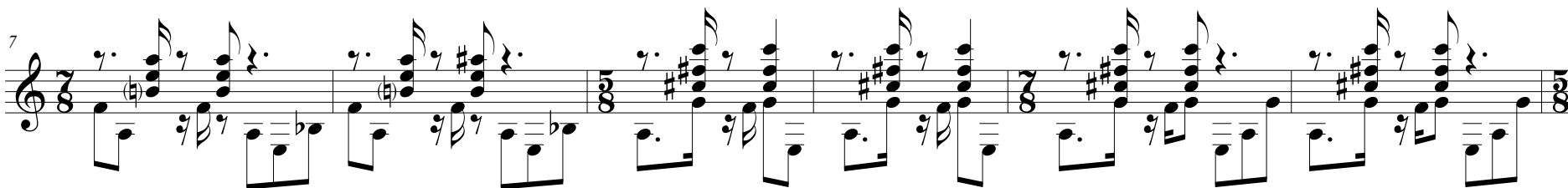
(Essa obra foi realizada graças ao apoio do Programa Ibermusicas)

♩=230

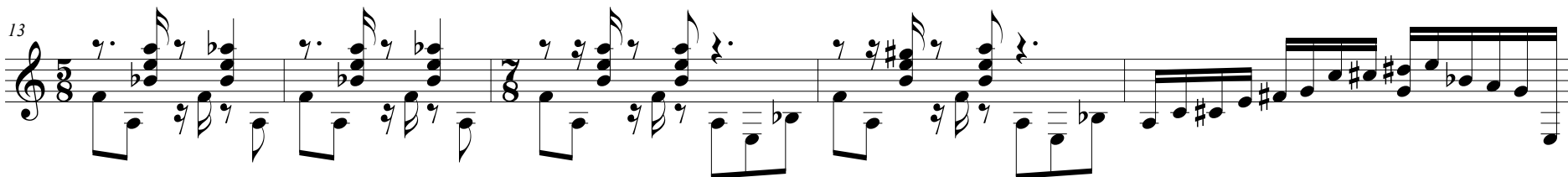
Guitarra



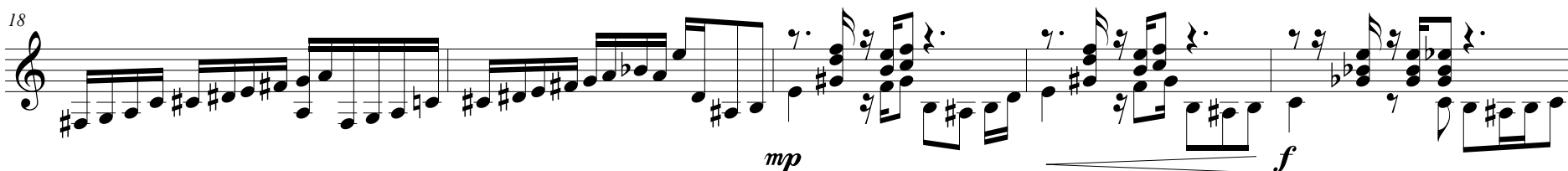
Gtr.



Gtr.



Gtr.



Gtr.



Gtr. 27

p *f*

Staff 27: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 27-30. Measure 27 starts with a *p* dynamic and a crescendo line leading to *f* by measure 29. The staff contains various chords and melodic lines with accents and slurs. Measure 30 ends with a triplet of eighth notes.

Gtr. 31

mf *f*

Staff 31: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 31-34. Measure 31 starts with a *mf* dynamic and a crescendo line leading to *f* by measure 33. The staff contains various chords and melodic lines with accents and slurs.

Gtr. 35

Staff 35: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 35-38. The staff contains various chords and melodic lines with accents and slurs.

Gtr. 39

Staff 39: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 39-43. The staff contains various chords and melodic lines with accents and slurs.

Gtr. 44

Staff 44: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 44-47. The staff contains various chords and melodic lines with accents and slurs. Measure 47 ends with a double bar line.

II. Tango Capenga *da Suíte Capenga*

Mire mi pie!

(Essa obra foi realizada graças ao apoio do Programa Ibermusicas)

♩ = 160

Túlio Augusto

Guitarra

f

3

Gtr.

4

3

Gtr.

7

3

3

3

Gtr.

10

3

Tango Capenga

Gtr. 13

Staff 13-15: Treble clef, key of D major. Staff 13 starts with a 7-measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. Staff 14 continues with chords and eighth notes. Staff 15 ends with a double bar line and a 3-measure rest.

Gtr. 16

Staff 16-18: Treble clef, key of D major. Staff 16 starts with a 7-measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. Staff 17 continues with chords and eighth notes. Staff 18 ends with a double bar line and a 3-measure rest. A tempo marking of 90 is present.

mp

Gtr. 19

Staff 19-20: Treble clef, key of D major. Staff 19 starts with a 7-measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. Staff 20 continues with chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* is present.

Gtr. 21

Staff 21-22: Treble clef, key of D major. Staff 21 starts with a 7-measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. Staff 22 continues with chords and eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present.

Gtr. 23

Staff 23-24: Treble clef, key of D major. Staff 23 starts with a 7-measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. Staff 24 continues with chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.

Tango Capenga

Gtr. 25 *ff* *mf* 5 6 ④ ② ③ ① ②

Gtr. 27 *ff* ③ ④ ③ ⑤ ④ ⑤ ③ ⑤ ④ ⑤ ③ ④ ② ③ ① 3 3

Gtr. 29 $\text{♩} = 160$ 3

Gtr. 32 *rit.*

Gtr. 35 $\text{♩} = 90$ *p* *pp* 3

III. Vira Capenga *da Suíte Capenga*

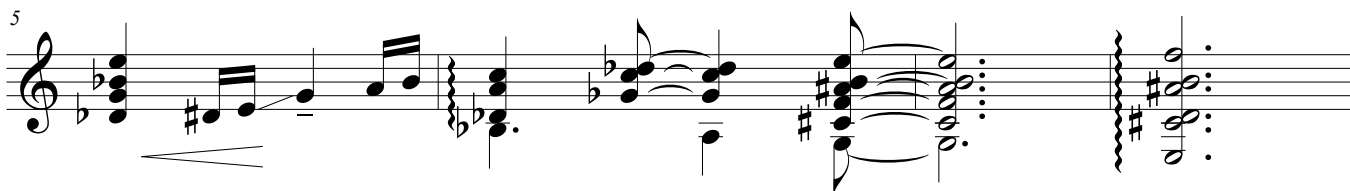
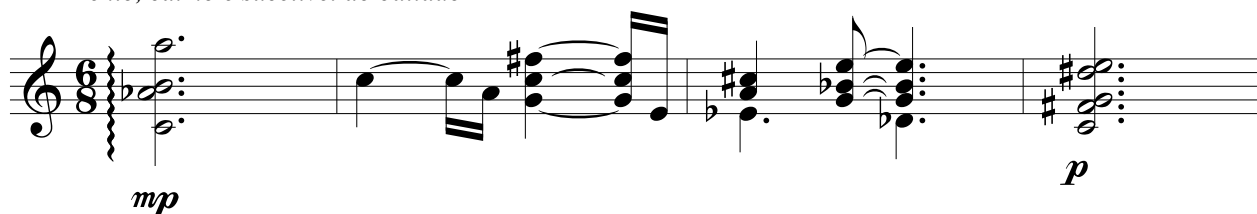
Dança, pula, canta...

Túlio Augusto

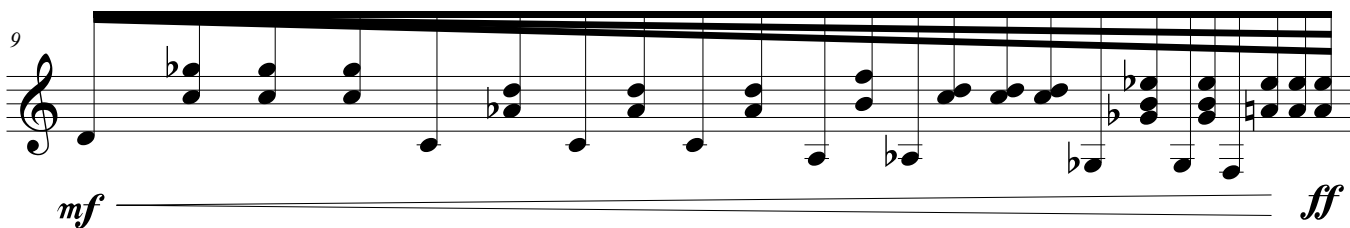
♩. = 50

Lento, calmo e sucetível ao bailado

Guitarra

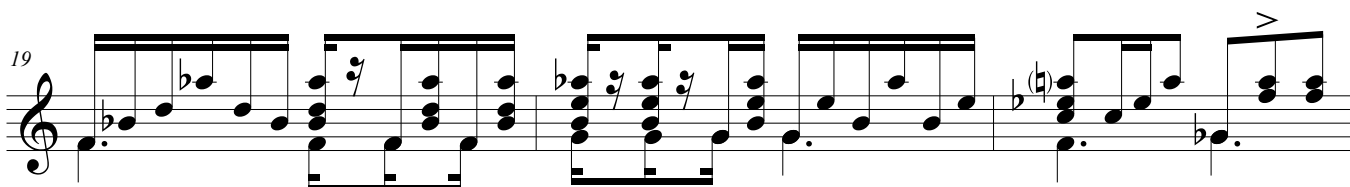
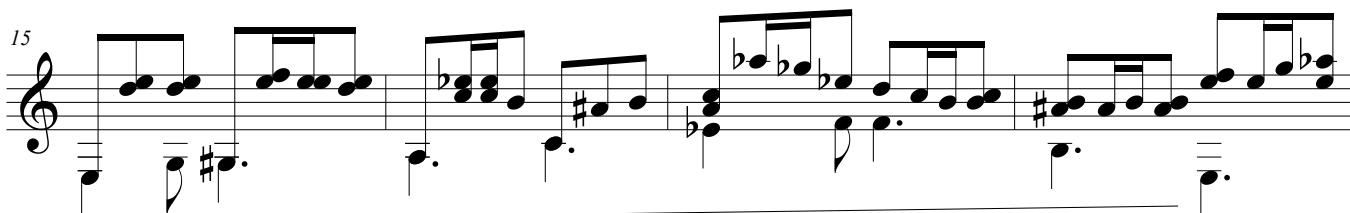
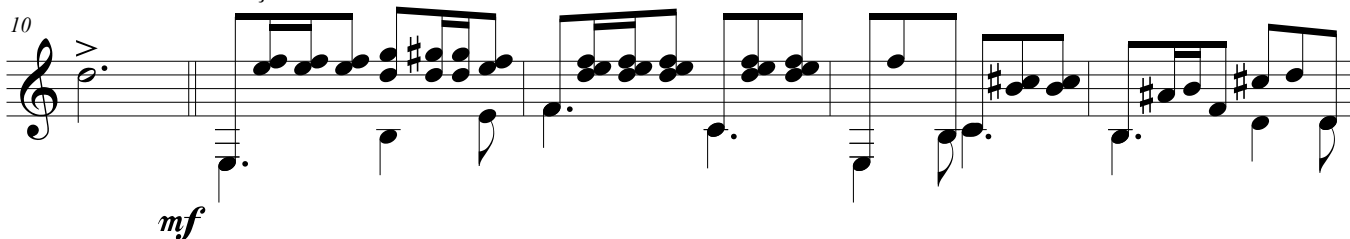


Tempo livre



♩. = 70

Dançante



Vira Capenga

2

22

25

29

32

ff

34

36

$\text{♩} = 76$
Quase valsa

39

p

44

f **mp** **f**

The musical score for 'Vira Capenga' is written for a single melodic line on a grand staff. The piece begins at measure 22 and ends at measure 44. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it at measure 32. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The tempo is indicated as 'Quase valsa' with a quarter note equal to 76 beats. The score concludes with a final chord in measure 44.

48 *mf*

51 *rubato*

54

56

58 *pp*

60

62 *mf* *f*

64 *Como rasgueado* *Como rasgueado* *Como rasgueado*

Vira Capenga

4

67

p *f*

70

mf

74

mf

76

Como rasgueado

3

79

p

3

♩. = 70

Dançante e gracioso

82

mf

84

mf

86

mf

88

90

92

94

96

98

100

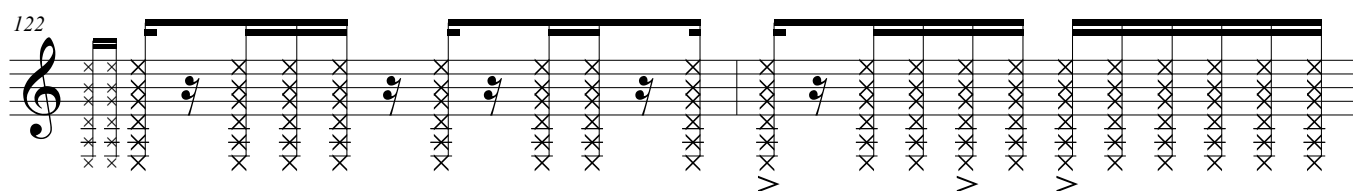
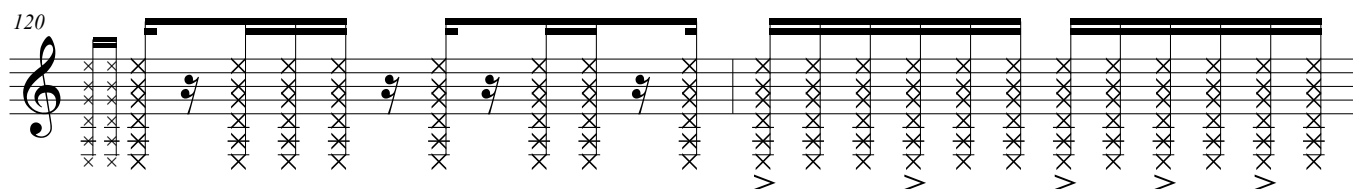
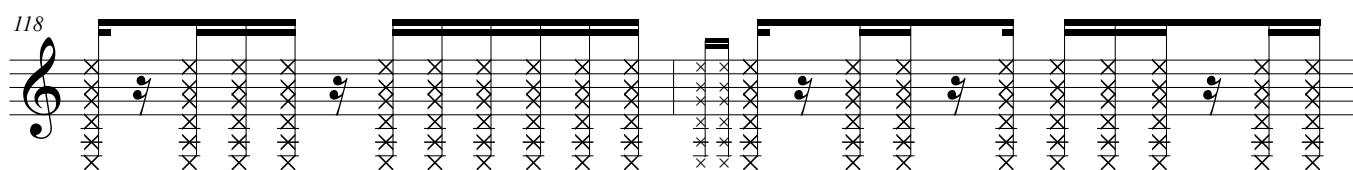
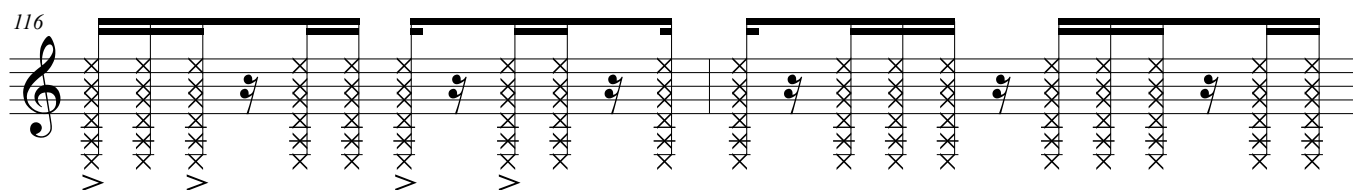
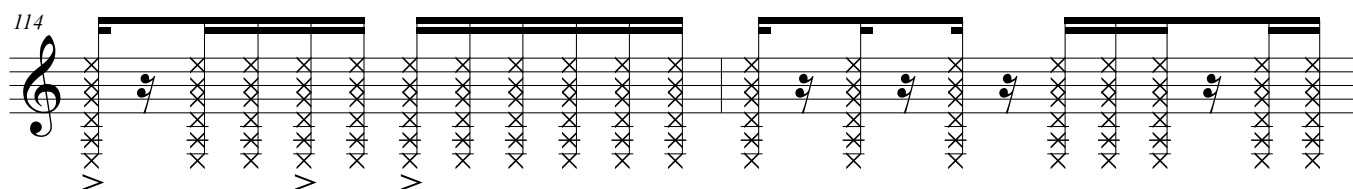
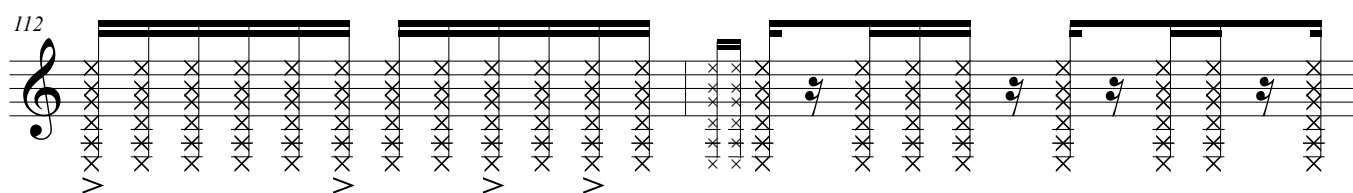
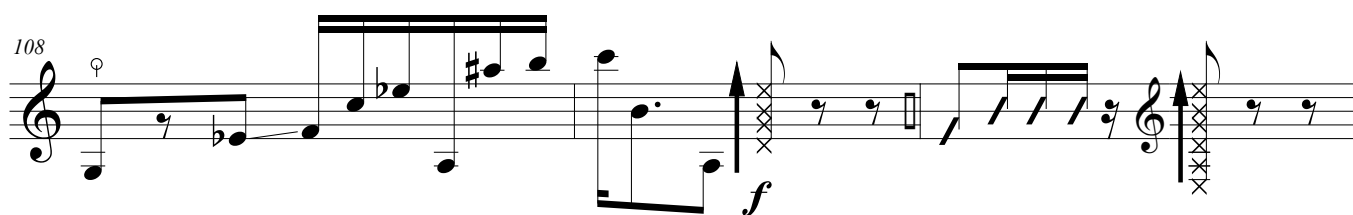
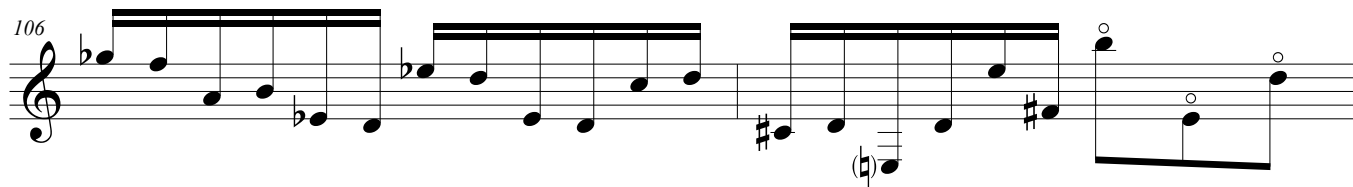
102

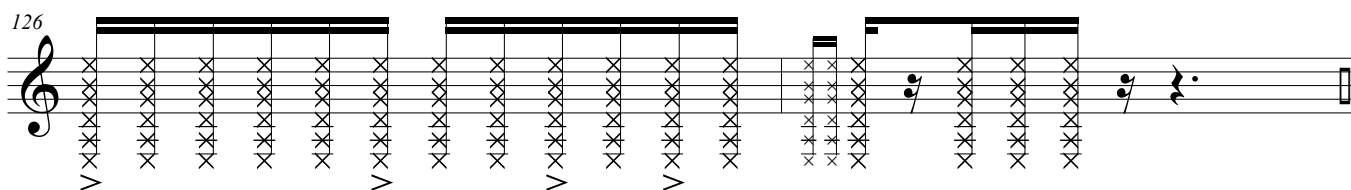
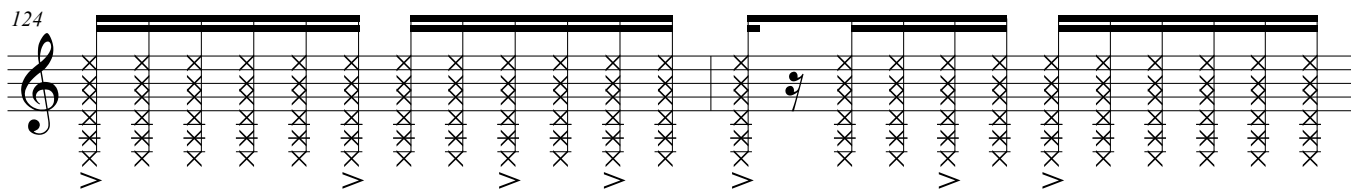
104

This musical score is for the piece "Vira Capenga" on page 5. It contains nine staves of music, numbered 88 through 104. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as complex chords and triplets. Measure 98 includes a triplet of eighth notes. Measure 96 features a series of 'x' marks on the staff, likely indicating a specific performance technique or a placeholder. The score is written in a standard musical notation style with a clear layout and consistent formatting.

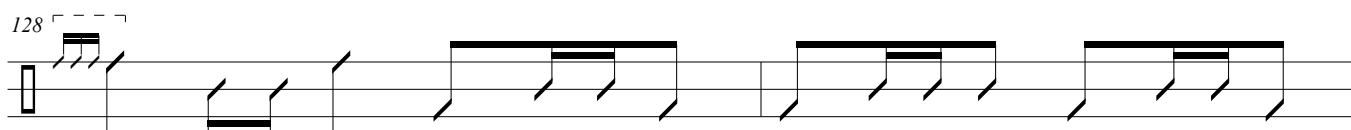
Vira Capenga

6

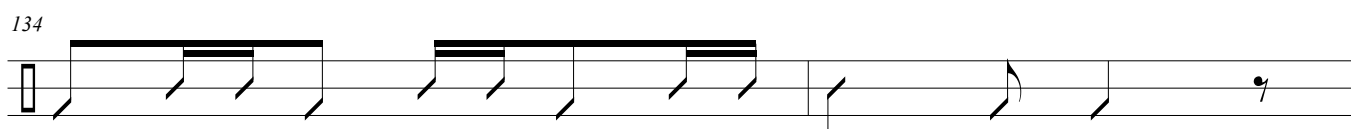
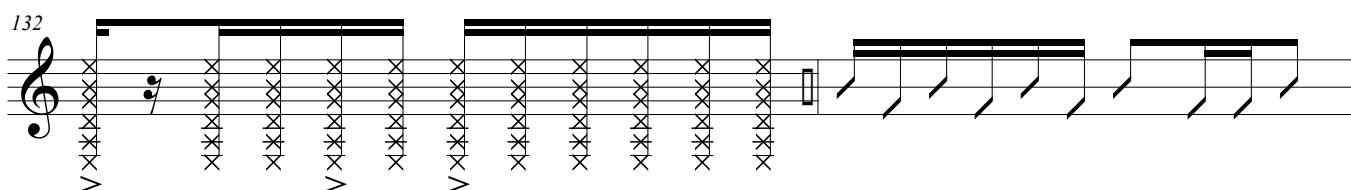
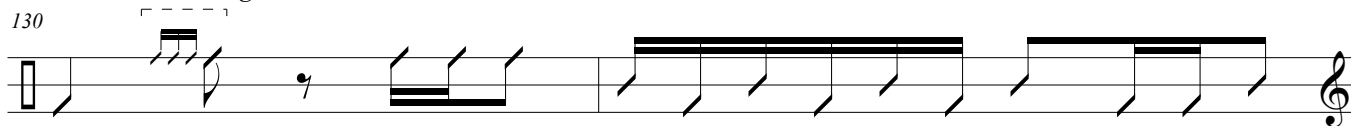




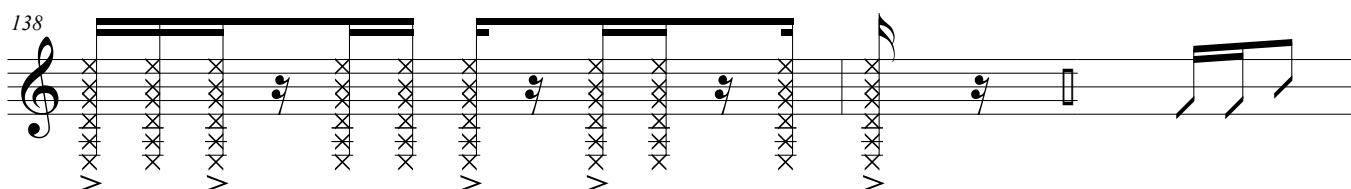
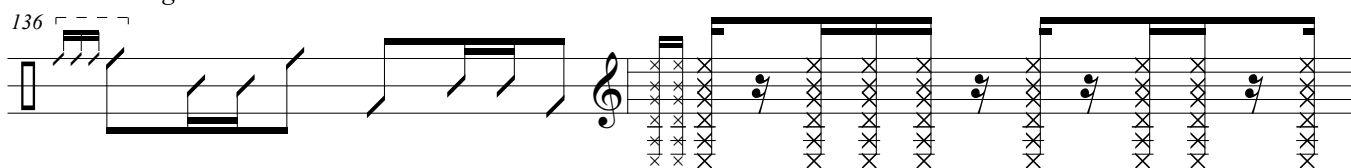
Como rasgueado



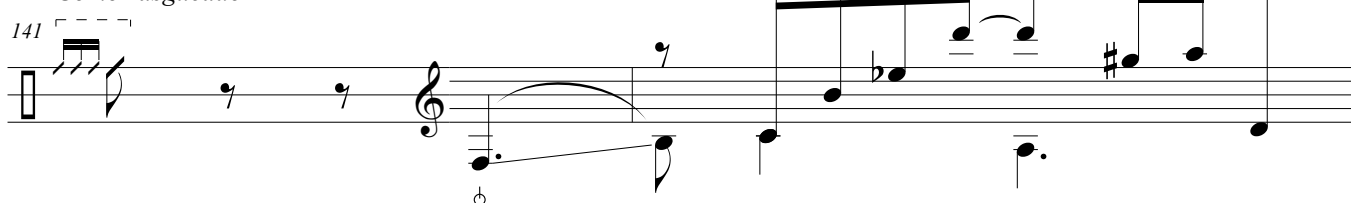
Como rasgueado

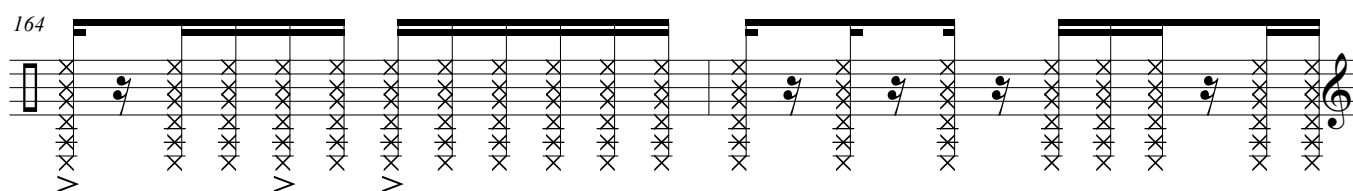
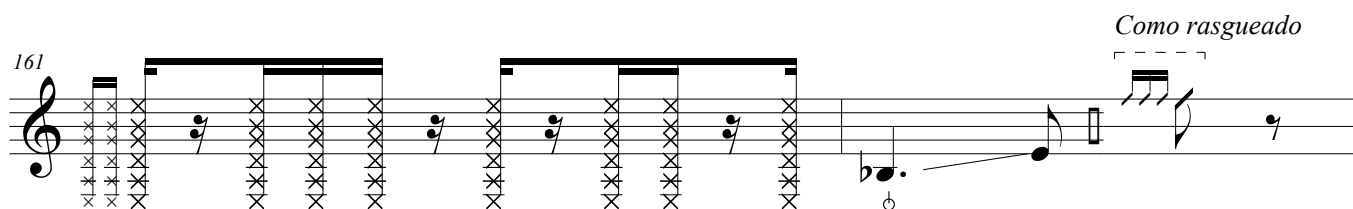
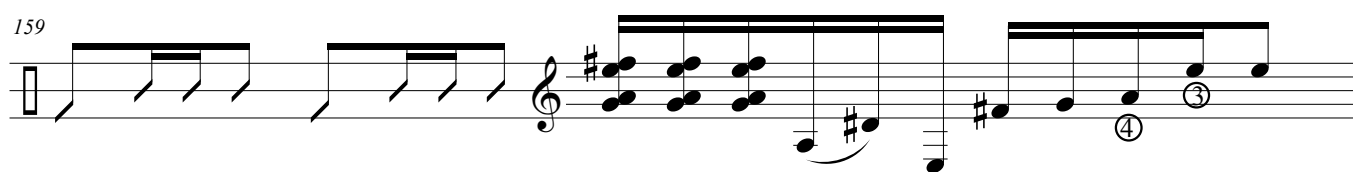
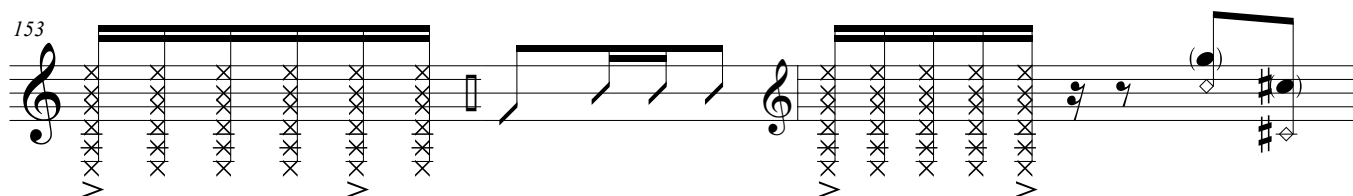
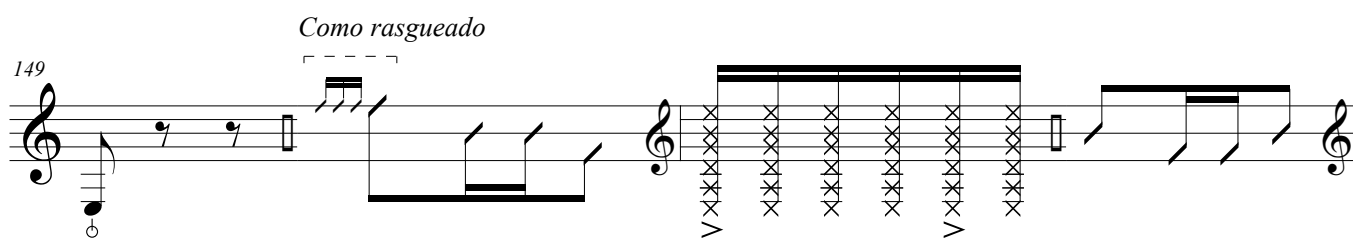
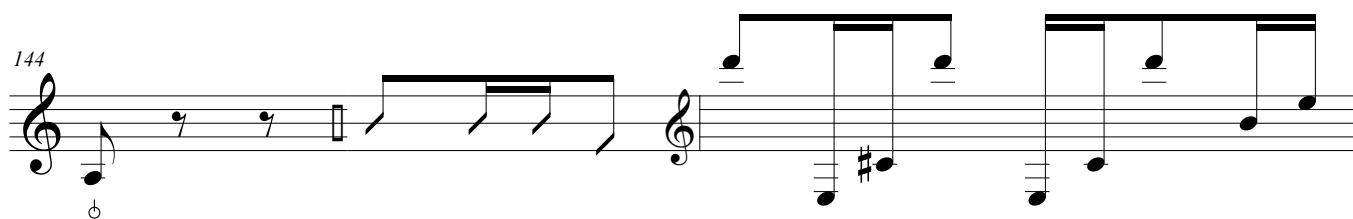


Como rasgueado



Como rasgueado





Como rasgueado

166

169

171

173

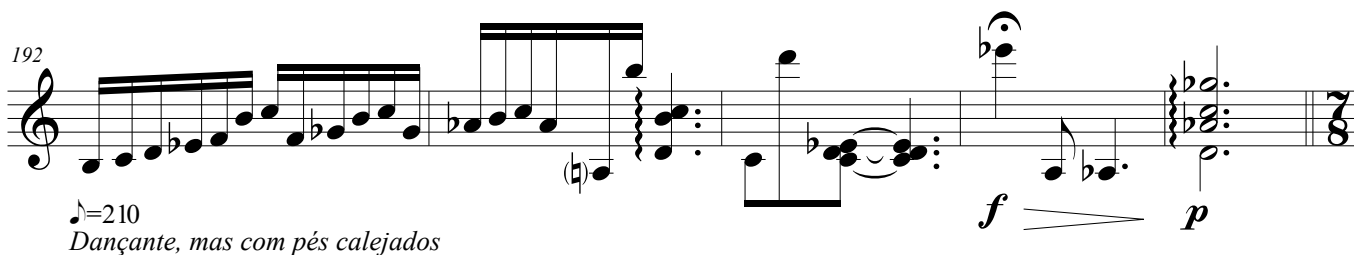
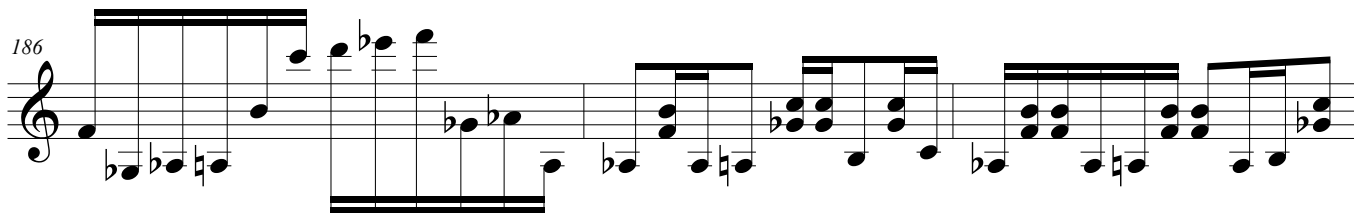
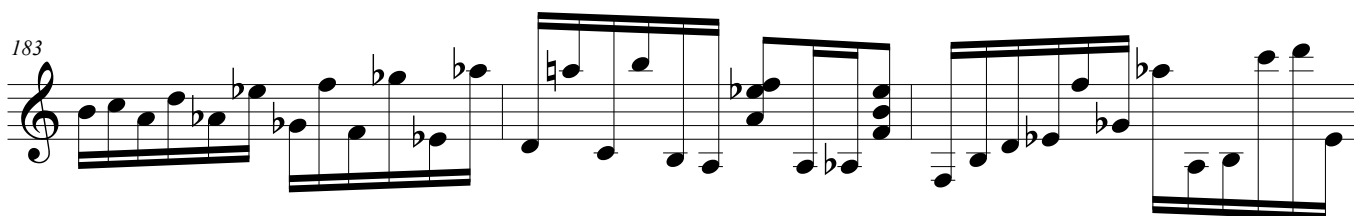
175

177

Tempo livre

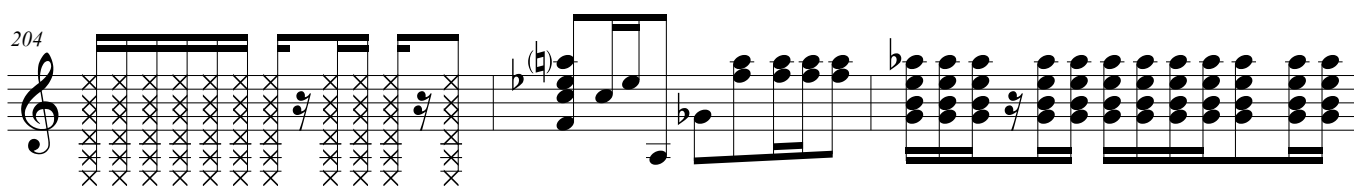
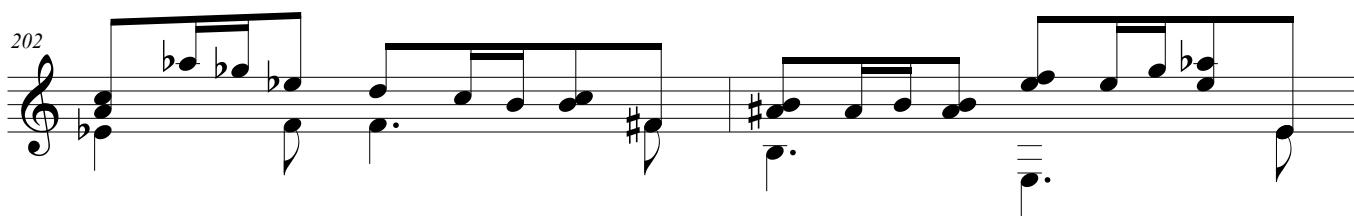
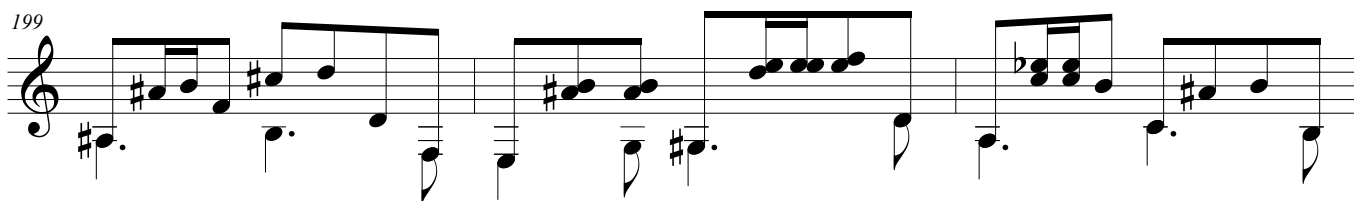
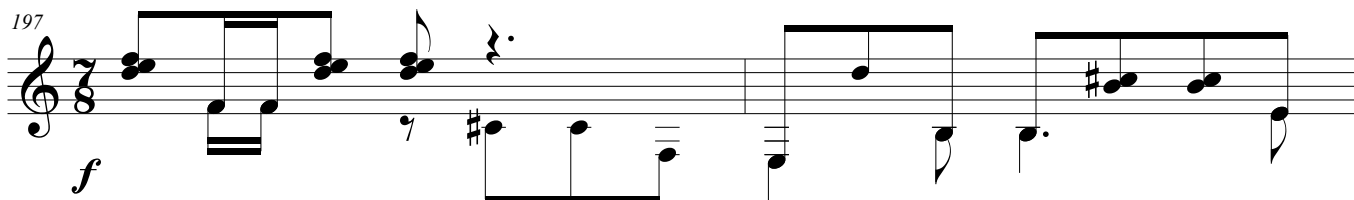
179

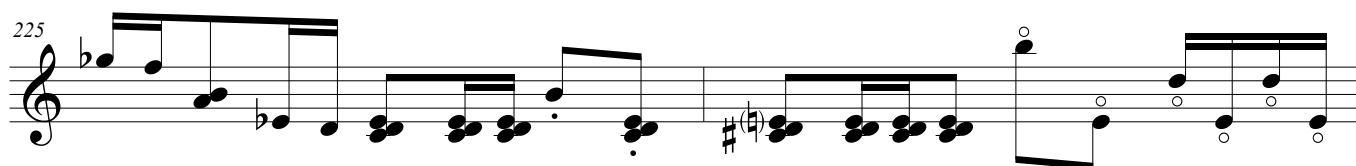
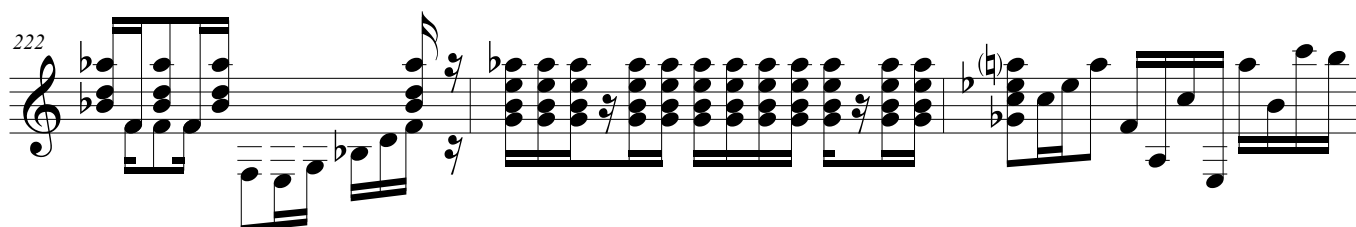
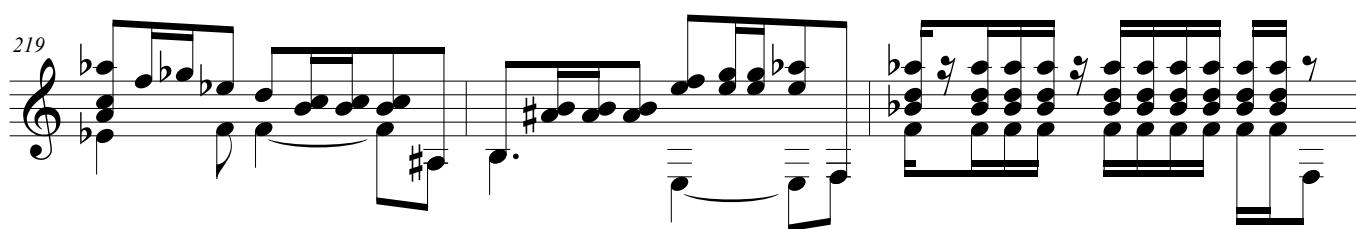
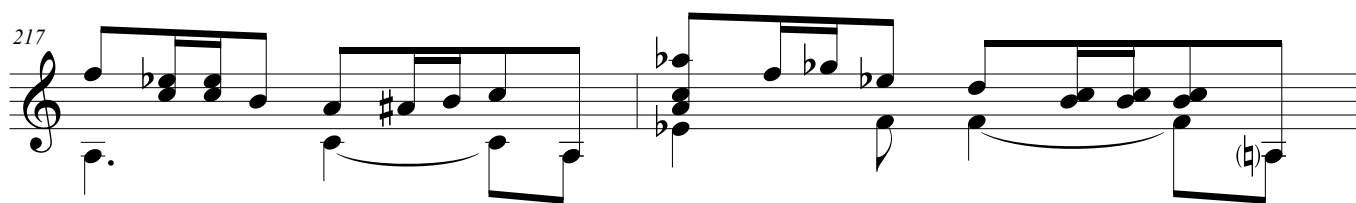
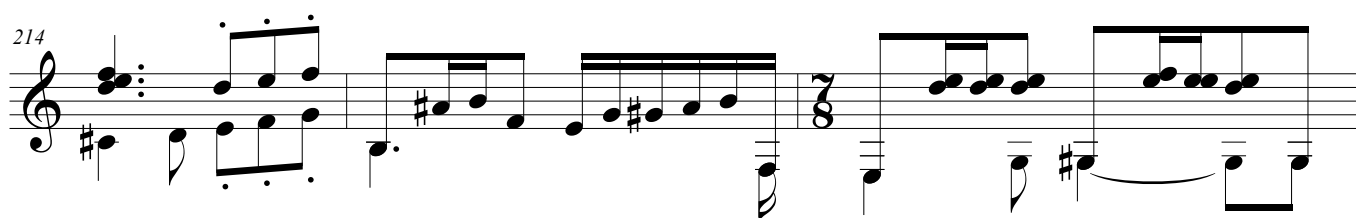
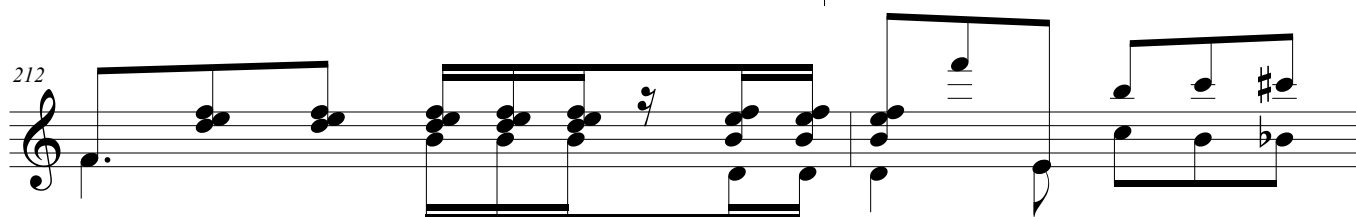
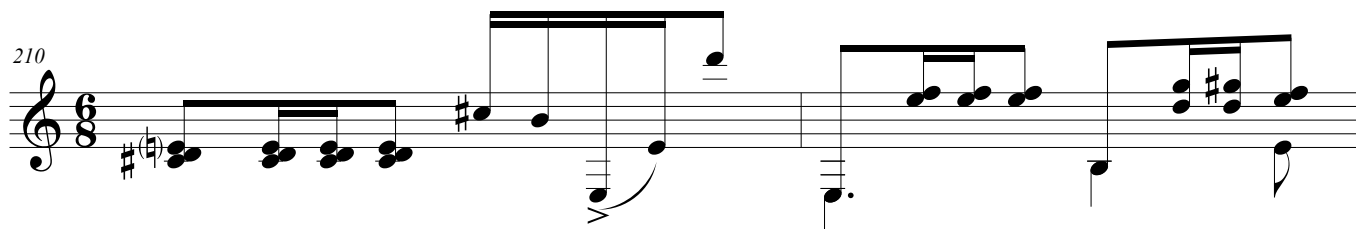
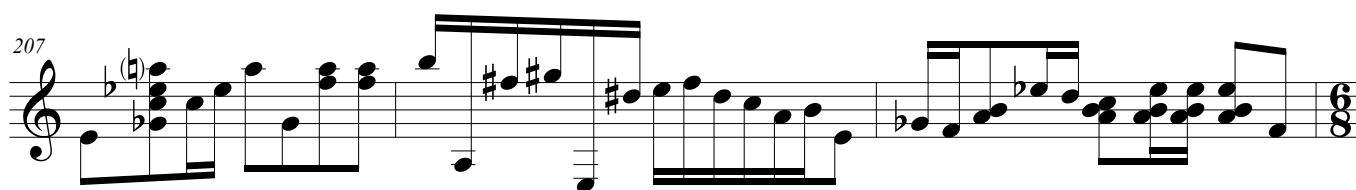
180



$\text{♩} = 210$

Dançante, mas com pés calejados





Vira Capenga

12

227

$\text{♩} = 70$

Dançante, como se fosse a última dança

229

232

235

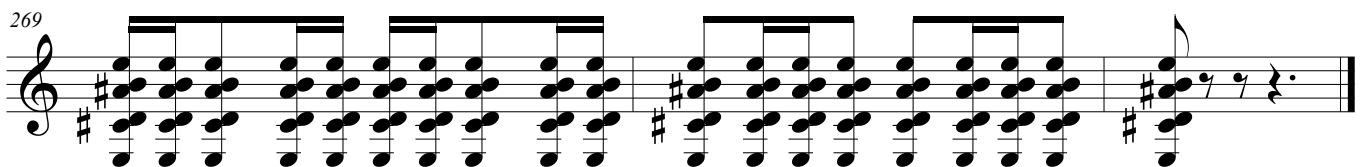
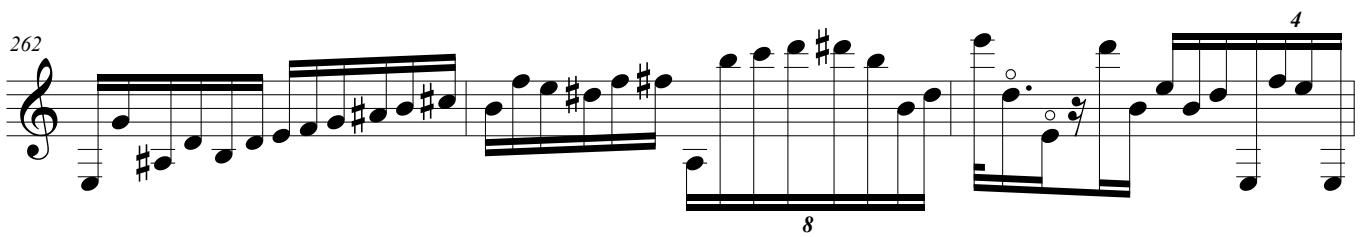
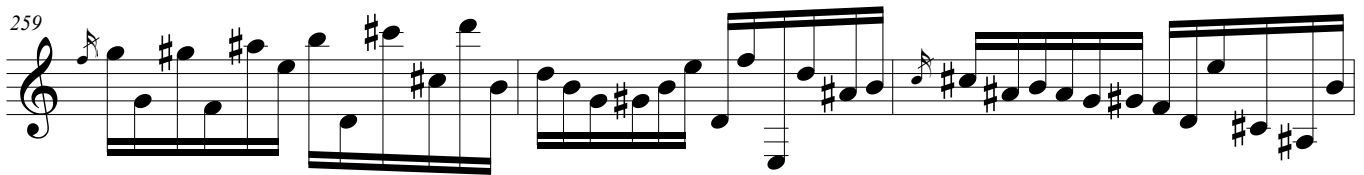
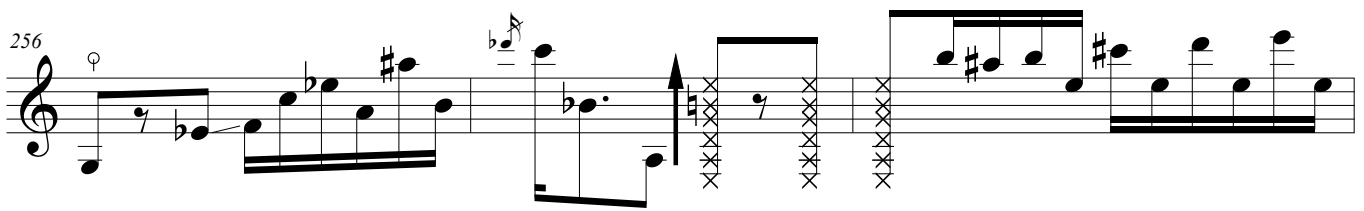
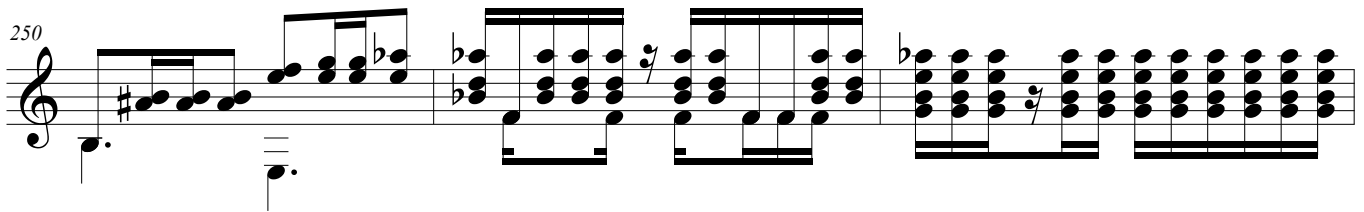
238

241

244

p 3 *f*

247



Lágrimas e Caracóis

(Essa obra foi realizada graças ao apoio do Programa Ibermúsicas)

Túlio Augusto

♩ = 60

Sofrido e arrastado

The musical score is written for three instruments: Flauta (Flute), Guitarra (Guitar), and Piano. The piece is in 4/4 time and consists of two systems of music.

First System:

- Flauta:** The flute part begins with a whole rest for the first four measures. In the fifth measure, it plays a half note G4 (piano, *p*). In the sixth measure, it plays a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) (forte, *f*), followed by a quarter note G4.
- Guitarra:** The guitar part has a whole rest for the first four measures. In the fifth measure, it plays a half note G4 (forte, *f*). In the sixth measure, it plays a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) (piano, *p*), followed by a quarter note G4. The piece then transitions to *rubato* for the seventh measure and *a tempo* for the eighth measure. The eighth measure contains a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and a quarter note G4, marked with a circled 5. The piece ends with a final chord marked with a circled 6.
- Piano:** The piano part consists of a continuous accompaniment. It starts with a half note G4 (mezzo-piano, *mp*) in the right hand and a half note G4 in the left hand. The right hand then plays a series of chords and single notes, including a half note G4 (forte, *f*) in the sixth measure. The piece ends with a half note G4 (mezzo-forte, *mf*) in the right hand and a half note G4 in the left hand.

Second System (starting at measure 8):

- Fl.:** The flute part continues with a half note G4 (piano, *p*) in the eighth measure, followed by a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) (forte, *f*) in the ninth measure. The piece then transitions to *rubato* for the tenth measure and *a tempo* for the eleventh measure. The eleventh measure contains a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and a quarter note G4, marked with a circled 5. The piece ends with a final chord marked with a circled 6.
- Gtr.:** The guitar part continues with a half note G4 (mezzo-forte, *mf*) in the eighth measure, followed by a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) (forte, *f*) in the ninth measure. The piece then transitions to *rubato* for the tenth measure and *a tempo* for the eleventh measure. The eleventh measure contains a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and a quarter note G4, marked with a circled 5. The piece ends with a final chord marked with a circled 6.
- Pno.:** The piano part continues with a half note G4 (mezzo-piano, *mp*) in the eighth measure, followed by a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) (forte, *f*) in the ninth measure. The piece then transitions to *rubato* for the tenth measure and *a tempo* for the eleventh measure. The eleventh measure contains a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and a quarter note G4, marked with a circled 5. The piece ends with a final chord marked with a circled 6.

Lágrimas e Caracóis

12

Fl.

Gtr.

Pno.

Measures 12-15. The Flute part features a melodic line with trills and triplets. The Guitar part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Piano part has a dense texture with many sixteenth notes and triplets in both hands.

16

Fl.

Gtr.

Pno.

Measures 16-19. The Flute part features a melodic line with trills and triplets. The Guitar part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Piano part has a dense texture with many sixteenth notes and triplets in both hands.

21

Fl.

Gtr.

Pno.

abafar próximo à ponte

mf

p

pp

p

26

Fl.

Gtr.

Pno.

mf

ff

mf

Lágrimas e Caracóis

Fl. 30

Gtr.

Pno.

Fl. 34

Gtr.

Pno.

rit.

p

rit.

a tempo

f *p* *f*

39

Fl.

Gtr.

Pno.

mp

pp

mf

44

Fl.

Gtr.

Pno.

mf

f

f

mf

mf

47

Fl.

Gtr.

Pno.

50

Fl.

Gtr.

Pno.

p *f* *mf* *p*

Lágrimas e Caracóis

55

Fl.

Gtr.

Pno.

mf

mf

mf

mf

sf

3

3

3

6

6

6

6

Lágrimas e Caracóis

61

Fl.

Gtr.

Pno.

f

p

f

mp

66

Fl.

Gtr.

Pno.

mf

f

mf

crescendo poco a poco

mf

Lágrimas e Caracóis

70

Fl.

Gtr.

Pno.

mf

ff

73

Fl.

Gtr.

Pno.

ff

Lágrimas e Caracóis

77

Fl.

Gtr.

Pno.

mf

82

Fl.

Gtr.

Pno.

Lágrimas e Caracóis

86

Fl.

Gtr.

Pno.

89

Fl.

Gtr.

Pno.

Legenda



para clarinete solo
Ao mestre cantador de chula Antônio Saturno, "Alumínio"

Ao mestre cantador de chula Antônio Saturno, "Alumínio"

Expressivo, quase dançante e corrido

Musical score for "The Rose Tree" in 4/4 time. The score is divided into systems with measure numbers 6, 11, 13, 16, 18, 21, and 24. The piano part includes dynamic markings like *mp*, *f*, and *fp*, and the vocal part includes a tempo marking of 66. The score is divided into systems with measure numbers 6, 11, 13, 16, 18, 21, and 24.

50

52

54

56

60

62

64

66

mf *ff* *fp* *f* *p* *pp*

69 $\text{♩} = 74$

71

74

77

80

83

87

94

98

mf

mp

f

ff

mf

ff

p

ff

f

p

A musical score for a piece titled 'Chula'. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with a tempo marking of quarter note = 74. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and trills (indicated by 'tr' over a note). Dynamics are marked throughout: *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The score is divided into measures, with measure numbers 69, 71, 74, 77, 80, 83, 87, 94, and 98 indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

Segredo das folhas

Variações sobre temas de candomblé

Em reconhecimento à sabedoria expressa
na tradição do candomblé

Túlio Augusto

Dedicada ao Duo Robatto

♩ = 116

Flauta

Clarinete em Bb

p

f

mf

mp

mp

10

Measures 10-12 of the piece. Measure 10 features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measures 11 and 12 show a crescendo from piano (*p*) to forte (*f*) in both hands. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

13

Measures 13-14. Measure 13 has a whole rest in the right hand and a half note in the left hand. Measure 14 features a melodic line in the right hand and a half note in the left hand. The left hand has a wavy line indicating a tremolo or vibrato effect.

15

Measures 15-16. Measure 15 starts with a piano (*p*) dynamic. Both hands have eighth-note patterns. Measure 16 continues the eighth-note patterns, with a triplet of eighth notes in the left hand. The right hand has a melodic line with slurs and ties.

17

Measures 17-18. Measure 17 features a melodic line in the right hand and a half note in the left hand. Measure 18 starts with a forte (*f*) dynamic. Both hands have eighth-note patterns. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

19

mf

22

p

25

f

28

pp

31

ff

6 6

33

apenas som das chaves

f

som eólico

f

3

37

som eólico

apenas som das chaves

3 3

40

ord.

mp

ord.

f

3

43

ff

mf

45

p

ff

f

apenas som das chaves

som eólico

48

ord.

p

ord.

p

51

p

55

f

som eólico

f

ord.

ord.

mp

59

ff

f

62

f

mp

65

mf

f

69

mp

f

mp

72

f

apenas som das chaves

som eólico

apenas som das chaves

som eólico

74

Measures 74-76 of the musical score. The piece is in G major (one sharp). Measure 74 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note runs, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. Measure 75 continues the melodic development in the right hand. Measure 76 concludes the system with a final chord and a repeat sign.

77

Measures 77-79 of the musical score. Measure 77 starts with a triplet of eighth notes in the right hand. The right hand continues with flowing sixteenth-note passages, and the left hand provides a steady accompaniment. Measure 78 shows further melodic elaboration. Measure 79 ends with a repeat sign.

80

Measures 80-83 of the musical score. Measure 80 begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with some rests, while the left hand plays a continuous sixteenth-note accompaniment. Measure 81 includes a sextuplet of eighth notes in the left hand. Measures 82 and 83 continue the piece with similar textures, ending with a repeat sign.

84

Measures 84-87 of the musical score. Measure 84 starts with a melodic flourish in the right hand. The right hand plays a series of eighth-note patterns, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 85 features a key signature change to F major (two flats). Measures 86 and 87 continue the piece, ending with a repeat sign.

88

Measures 88-91 of the musical score. Measure 88 begins with a melodic line in the right hand. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment. Measure 89 shows further melodic development. Measure 90 continues the piece. Measure 91 concludes the system with a final chord and a repeat sign.

92

Measures 92-95 of the musical score. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, including grace notes in measures 93 and 94. The left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 94. The key signature has one sharp (F#).

96

Measures 96-99 of the musical score. The right hand continues the melody, featuring a triplet in measure 97 and a forte (*f*) dynamic marking in measure 98. The left hand continues the bass line, also marked with a forte (*f*) dynamic in measure 98.

100

Measures 100-103 of the musical score. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line in measure 103.